Изданіе редакціи Музыкальнаго Журнала „БАЯНЪ“.

КОЛЬЦО НИБЕЛУНГОВЪ.

ТРИЛОГІЯ

РИХАРДА ВАГНЕРА.

Музыкально-критическій очеркъ

Ц. А. КЮИ.



С.-Петербургъ.
Товарищество Паровой Скоропечатни Яблонскій и Перотть. Лештуковъ, № 11.
1889.

Дозволено цензурою. С.-Петербургъ, 25 Февраля 1889 г.



ОТЪ ИЗДАТЕЛЬНИЦЫ.

Въ виду предстоящихъ у насъ представленій трилогіи Вагнера пользуюсь благосклоннымъ разрѣшеніемъ нашего талантливаго критика Цезаря Антоновича Кюи издать отдѣльной брошюрою рядъ его статей о „Кольцѣ Нибелунговъ", помѣщенныхъ въ С.-Петербургскихъ Вѣдомостяхъ" въ 1876 году и ярко обрисовывающихъ обстановку, при которой трилогія Вагнера впервые увидѣла свѣтъ.

Конечно, наибольшій интересъ статей сосредоточивается на музыкальной оцѣнкѣ автора брошюры. Искренній, порою рѣзкій, но всегда остроумный и крайне мѣткій взглядъ талантливаго критика не требуетъ коментарій. Справедливость высказанныхъ сужденій и взглядовъ уважаемаго автора, безъ сомнѣнія, будетъ признана всякимъ, прослушавшимъ трилогію Вагнера на сценѣ Маріинскаго театра.

Издательница А. И. Чарнова.

КОЛЬЦО НИБЕЛУНГОВЪ.

I.

„Кольцо Нибелунговъ". — Байрейтъ. — Домъ Вагнера. — Театръ Вагнера. — Настоящіе интересы Байрейта.

Какъ извѣстно, первыя четыре оперы Вагнера: «Ріенци», «Морякъ скиталецъ», «Тангейзеръ» и «Лоэнгринъ». Если вспомнить сюжеты этихъ оперъ, то окажется, что всегда Вагнеръ имѣлъ склонность къ сюжетамъ, основаннымъ на легендахъ, на народныхъ сказаніяхъ. Только «Ріенци» написана на сюжетъ историческій; три остальныя принадлежатъ къ указанной категоріи. Среди множества нѣмецкихъ сказаній, есть, между прочими, сказаніе о Нибелунгахъ *), сказаніе многосложное, пространное, имѣющее нѣсколько редакцій. Къ этому сказанію о «Нибелунгахъ» Вагнеръ давно пристрастился, еще съ 1848 года, и задумалъ обработать его музыкально. До него только Раупахъ брался за этотъ сюжетъ, но драма его, представленная въ Берлинѣ, пала. По обширности сюжета, Вагнеръ разбилъ его на четыре оперы. Раньше чѣмъ приняться за сочиненіе музыки, онъ написалъ либретто предполагавшихся оперъ и напечаталъ ихъ. Тогда вся Германія встрепенулась: на Вагнера со всѣхъ сторонъ посыпались насмѣшки, но сказаніе о Нибелунгахъ всплыло и ожило. Явилась опера Дорна «Нибелунги», въ которой пѣвица очень эффектно

*) Нибелунги — дѣти ночи и смерти. Они живутъ въ подземныхъ пещерахъ, постоянно добываютъ золото, накопляютъ богатства, что можно считать олицетвореніемъ стремленія къ власти всякаго рода.

выѣзжаетъ на конѣ. Вслѣдъ за этимъ поэты и живописцы набросились на этотъ богатый матеріалъ, остававшійся до тѣхъ поръ безплоднымъ, читались лекціи о Нибелунгахъ и т. д. Всѣ убоялись позора, что такой сюжетъ впервые обработанъ музыкантомъ.

Музыку Нибелунговъ Вагнеръ писалъ долго, въ теченіе двадцати лѣтъ. Въ теченіи пяти лѣтъ послѣ «Лоэнгрина» онъ не создавалъ ничего музыкальнаго. Вѣроятно, за это время у него окончательно слагался и выработывался взглядъ на оперный идеалъ, а также зрѣла и перерождалась мелодическая и гармоническая концепція. Въ 1853 году онъ началъ писать въ Цюрихѣ «Золото Рейна», первую изъ оперъ, составляющихъ циклъ Нибелунговъ. Потомъ постепенно написалъ «Валкирію», «Зигфрида», и, наконецъ, «Гибель боговъ» (Götter Dämmernug). Закончивъ послѣднюю въ Байрейтѣ въ мартѣ 1873 года, онъ закончилъ, вмѣстѣ съ тѣмъ, и весь «Нибелунговъ перстень», какъ онъ называлъ свое громадное твореніе, состоящее изъ четырехъ названныхъ оперъ. Не надо, однако, думать, чтобъ эти двадцать лѣтъ онъ работалъ безъ перерыва. Часто на него находили сомнѣнія, кончитъ ли онъ этотъ громадный трудъ, сомнѣнія — можно ли будетъ эти оперы поставить; антрепренеры и оперные театры не хотѣли съ нимъ имѣть дѣла. Тогда потребность кончить что-либо новое, менѣе крупное, и услышать на сценѣ, брала верхъ; такъ, онъ написалъ «Тристана и Изольду», оперу, которая, между прочимъ, послужила ему этюдомъ для тождественныхъ отношеній Зигфрида въ Брюнгильдѣ; такъ онъ написалъ «Нюренбергскихъ пѣвцовъ»; такъ онъ въ концертахъ давалъ нѣкоторые отрывки изъ готовыхъ уже частей «Нибелунгова перстня», отрывки, которые не имѣли особеннаго успѣха и вырванные изъ цѣльнаго произведенія теряли чрезвычайно много. (Быть можетъ, многіе помнятъ еще, что въ 1862 году Вагнеръ посѣтилъ и Петербургъ, и тамъ, между прочимъ, въ своихъ концертахъ исполнилъ полетъ Валкирій и пѣснь Зигфрида). Но «царственный другъ» Вагнера, король Людвигъ баварскій, пожелалъ, чтобъ это громадное твореніе было кончено, и Вагнеръ его завершилъ со слѣдующимъ посвященіемъ: «Задумано въ упованіи на нѣмецкій духъ (Geist) и завершено во славу своего высокаго благодѣтеля, баварскаго короля Людвига II». Помимо этого общаго посвященія всего «Нибе-

лунгова перстня», вторая изъ составляющихъ его оперъ, «Валкирія», тоже посвящена «царственному другу».

Когда «Нибелунговъ перстень» былъ оконченъ, нужно было думать о его постановкѣ. Правда, по желанію короля Людвига, «Золото Рейна» и «Валкирія» были поставлены въ Мюнхенѣ. Но постановка ихъ совершилась вопреки желанію Вагнера, который по этому случаю со многими и перессорился. Мечтая о надлежащей постановкѣ всего произведенія цѣликомъ, та̀къ какъ бы онъ желалъ, онъ выказалъ требовательность такую же громадную, какъ и его трудъ. Онъ имѣлъ отвращеніе къ «моднымъ» существующимъ театрамъ. Онъ хотѣлъ, чтобъ все, до послѣдней мелочи, было собственное и новое. Онъ желалъ, чтобъ представленія «Нибелунгова перстня» не мѣшались съ другимъ репертуаромъ; желалъ имѣть спеціальную публику, а не мѣстную, съ извѣстными укоренившимися привычками и вкусами. Ни одна изъ существующихъ оперныхъ труппъ въ Германіи его не удовлетворяла; къ тому же ему былъ нуженъ слишкомъ большой персоналъ (48 дѣйствующихъ лицъ въ 4-хъ операхъ); поэтому онъ желалъ выбрать лучшихъ исполнителей изъ всѣхъ германскихъ оперныхъ труппъ (для этого избрано лѣтнее время), пѣвцовъ преимущественно драматическихъ, которые были бы заняты исключительно только Нибелунгами, больше ничѣмъ не были развлекаемы и могли всецѣло предаться всестороннему изученію Вагнерова произведенія. Дѣйствительно: и оркестръ, и хоры, и солисты,—все это персоналъ, составленный изъ лучшихъ германскихъ оперныхъ театровъ, изъ Вѣны, Берлина, Мюнхена, Ганновера и проч. Кромѣ того, уборка машинъ, весьма сложныхъ въ «Нибелунговомъ перстнѣ», и трудная постановка оперы, едва ли были бы возможны при текущемъ репертуарѣ обыкновеннаго театра. Наконецъ, давнишнимъ желаніемъ Вагнера было такое устройство театра, при которомъ оркестръ, этотъ «техническій очагъ музыки», былъ бы совершенно скрытъ отъ зрителей, такъ чтобы дирижеръ со своею палочкою, музыканты со своими инструментами не портили иллюзіи, чтобъ слушатели, такъ сказать, вкушали звуки, не видя, какъ они препарируются. По всѣмъ этимъ причинамъ Вагнеръ задумалъ построить свой собственный, спеціальный театръ и для этого выбралъ городъ Байрейтъ, расположенный въ сѣверовосточной части Бава-

ріи, выбралъ потому, что это городъ небольшой, значитъ—всѣмъ спокойнѣе и досужнѣе работать и заниматься репетиціями; потому что онъ принадлежитъ королю баварскому, и потому, что его мѣстоположеніе не дурно, и воздухъ въ немъ прекрасный.

О Байрейтѣ мнѣ много говорить не придется. Это одинъ изъ тысячи небольшихъ германскихъ городовъ, чистенькій, старинный, съ каменными домами, обращающими свои фронтоны на улицу (что очень живописно и характерно). Здѣсь вы увидите, какъ женщины на спинѣ таскаютъ воду въ большихъ ушатахъ, какъ дышловыя коляски изъ экономіи запрягаются въ одну лошадь; здѣсь есть статуи, много фонтановъ, дворецъ, садъ,—все, словомъ, какъ слѣдуетъ. Обыватели встаютъ рано и рано ложатся. Обѣдаютъ самое позднее въ часъ, и то въ гостинницахъ. Изъ внѣшнихъ особенностей жителей Байрейта я замѣтилъ, что прекрасный полъ хлопочетъ болѣе всего о прическахъ. Горничная, болѣе чѣмъ скромно одѣтая, и у той шиньонъ, локоны и вообще на головѣ многоэтажное зданіе; дѣвочка восьмилѣтняя и та вся завитая. Воздухъ здѣсь, дѣйствительно, прекрасный, но жара значительная; окрестности открыты, нѣсколько гористы, но мало живописны. Здѣсь нѣсколько большихъ, широкихъ улицъ, благодаря которымъ чрезвычайно легко оріентироваться: куда вы ни идите, на одну изъ этихъ улицъ выйдете непремѣнно. Байрейтъ городокъ спокойный и безмятежный, но въ настоящее время онъ крайне оживленъ. Наплывъ иностранцевъ и иностранцевъ именитыхъ, высокопоставленныхъ, прибывшихъ со всѣмъ своимъ штатомъ и ожидающихъ представленія Нибелунговъ — большой. Всѣ части свѣта, всѣ страны прислали своихъ корреспондентовъ. Не знаю, есть ли австралійскіе представители; американскихъ видѣлъ, и не одного. Гостиницы всѣ переполнены; во всѣхъ гостиницахъ всѣ нумера давнымъ давно уже были заняты. А такъ какъ всѣ прибывшіе въ гостиницахъ никакъ помѣститься не могли, то обыватели дѣлаютъ не дурную аферу, потѣснившись и отдавая комнаты пріѣзжимъ за цѣны, мало умѣренныя. Этому наплыву иностранцевъ они очень рады; лишь бы не пожалѣли послѣ, если увеличившіяся на все цѣны останутся такими же и послѣ отъѣзда иностранцевъ. Но я чуть не упустилъ изъ виду самую характеристическую черту Байрейта. Во всѣхъ окнахъ всѣхъ магазиновъ

вы видите фотографическіе, литографированные, гравированные портреты Вагнера всѣхъ временъ, видовъ, величинъ; многочисленныя медали съ изображеніемъ Вагнера, отчеканенныя по этому случаю; не менѣе многочисленные бюсты Вагнера; брошюры, либретто, сцены изъ «Нибелунговъ»; видъ театра, планъ театра, домъ Вагнера и проч. и проч. Словомъ,—всюду только Вагнеръ и Нибелунги. Мѣстами, рядомъ съ Вагнеромъ, король или Листъ и артисты-исполнители Нибелунговъ.

Для лучшаго наблюденія за постройкою театра, за репетиціями и проч., уже нѣсколько лѣтъ какъ Вагнеръ поселился въ Байрейтѣ и въ 1873 г. выстроилъ себѣ домъ по собственному плану. Домъ этотъ расположенъ въ концѣ города, на главной улицѣ, среди большаго сада. Садъ этотъ содержится роскошно; въ немъ множество затѣй: трельяжи, оранжереи, бесѣдки изъ зелени, цвѣты, тропическія растенія, фонтанъ и проч. Передъ фасадомъ дома большой бюстъ короля Людвига II. Домъ каменный, двухъ-этажный, въ античномъ вкусѣ. На фасадѣ надпись, расположенная такъ:

Hier von meinem		sei dieses Haus
Waehnen Frieden	Wahnfried	
fand		von mir benannt.

Сверху надписи аллегорическій фрескъ, изображающій Вотана (богъ нѣмецкой миѳологіи, соотвѣтствующій Юпитеру), въ видѣ путешественника; съ правой его стороны греческая трагедія, слѣва—музыка и около нея мальчикъ, изображающій Зигфрида и олицетворяющій собою искуство будущаго. Крыльцо солидное и внушительное. Небольшая прихожая. Залъ. Полъ въ немъ мраморный. Залъ въ два этажа, освѣщенъ сверху, посерединѣ два рояля, въ углу органъ. На высотѣ втораго этажа галерея, а изъ нея входъ въ комнаты втораго этажа. Подъ галереею—полоса фресокъ изъ сказанія о Нибелунгахъ. Вдоль стѣнъ рядъ прекрасныхъ мраморныхъ статуй, изображающихъ разныхъ героевъ вагнеровскихъ оперъ, уже поставленныхъ. Резонансъ въ залѣ удивительный. Тутъ я опять слышалъ Листа. Онъ до сихъ поръ сохранилъ значительный механизмъ и силу, но болѣе всего, опять-таки, въ его исполненіи замѣчательна простота, выразительность и небывалая воздушность исполненія, легкость пассажей, piano, о которомъ мы

не имѣемъ понятія. Подъ его волшебными пальцами рояль звучитъ точно Эолова арфа.

Изъ зала входъ прямо въ кабинетъ Вагнера. Онъ состоитъ изъ двухъ частей: первая—прямоугольная, въ два этажа, безъ оконъ, безъ освѣщенія сверху, съ роскошнымъ деревяннымъ рѣзнымъ потолкомъ съ позолотою. Передняя часть полукруглая, съ пятью огромными окнами, выходящими въ садъ, такъ что эта часть залита свѣтомъ, а сзади расположенная — въ полумракѣ. Три стѣны прямоугольной части кабинета уставлены шкафами съ книгами и партитурами. Сверху портреты (король, Листъ, Вагнеръ, его жена Козима—дочь Листа, бывшая жена Бюлова), картины (между прочимъ, эффектная негритянка Макарта). Вся эта огромная комната загромождена предметами роскоши и искуства, самыми разнообразными, всѣхъ стилей и временъ. Ковры во всю комнату. Великолѣпная шкура бѣлаго медвѣдя, леопардовая шкура, китайскія ширмы, мебель разнообразнѣйшей формы, золотыя, серебряныя вещи, тяжелыя портьеры, пунцовыя атласныя занавѣси у оконъ,—словомъ, глаза разбѣгаются и не знаютъ, на чемъ остановиться. Оружія только никакого я не замѣтилъ. Въ полукруглой части, съ одной стороны мраморный большой рабочій столъ, а передъ нимъ великолѣпнѣйшій экземпляръ драцены; съ другой стороны столъ, на которомъ былъ сервированъ чай, на серебрѣ, фарфорѣ и т. д. Въ такомъ же характерѣ меблированы и другія комнаты. Всюду роскошь, все завалено разнообразнѣйшими предметами искуства, но при этомъ нѣкоторая пестрота, яркость и рѣзкость красокъ грѣшатъ противъ строгихъ требованій вкуса. По четвергамъ, отъ 8-ми до 10-ти часовъ, у Вагнера бываютъ рауты. Человѣкъ 60,—70 толпятся въ его огромномъ кабинетѣ. Стоятъ, сидятъ. Тогда лакеи en grand gala разносятъ чай, кофе, пиво. Но нечего описывать рауты; кому они не извѣстны. Я говорю о нихъ только для того, чтобъ показать, какое высокое общественное, чисто аристократическое, со всѣми его замашками, положеніе занимаетъ Вагнеръ; какъ онъ живетъ роскошно, какъ удовлетворяетъ всѣмъ своимъ самымъ прихотливымъ, желаніямъ. Это едва ли не единственный, самъ по себѣ небогатый, композиторъ, который, служа исключительно искуству, не будучи ремесленникомъ, добился такого матеріальнаго благосостоянія, повидимому,

недостижимаго при подобныхъ условіяхъ. Россини, Верди, Оффенбахъ имѣли и имѣютъ громадныя средства, но у нихъ искуство переходило въ ремесло; они потакали вкусамъ публики; они брали болѣе количествомъ, чѣмъ качествомъ. Вагнеръ всегда служилъ только своимъ идеямъ (какія это идеи—вѣрныя или ложныя, это другой вопросъ; объ этомъ послѣ), служилъ твердо, неотступно, несмотря ни на что, и все же добился блестящаго матеріальнаго положенія. Нельзя этому не порадоваться. Правда, у него есть «царственный другъ», но нельзя также не порадоваться и тому, что бываютъ же такіе «царственные друзья».

Вагнеру лѣтъ шестьдесятъ; но на видъ ему не болѣе пятидесяти лѣтъ. Онъ очень свѣжъ и живъ, низкаго роста; лицо довольно полное, въ очкахъ, сѣдые короткіе бакенбарды, усы и борода выбриты, волоса гладко и обыкновенно причесаны, подбородокъ выдается впередъ, губы тонкія. Его, всюду имѣющіяся, фотографическія карточки похожи, но не то на нихъ выраженіе: на нихъ какое-то сердитое, злобное выраженіе, а у него на видъ преобладаетъ добродушное, хотя онъ отнюдь не добродушенъ. Говоритъ нетерпѣливо, быстро и рѣзко; рѣзко какъ голосъ и какъ выраженія рѣчи. Любитъ острить; остроты его подчасъ нѣсколько безвкусны. Быстро переходитъ отъ одного предмета къ другому. Въ его рѣчи много неожиданностей, поражающихъ мыслей, сравненій, остротъ и проч. Вообще Вагнеръ сдѣлалъ на меня впечатлѣніе человѣка чрезвычайно свѣжаго, полнаго силы, который можетъ еще сдѣлать весьма многое. У него двое дѣтей—Зигфридъ и Ева (имя изъ «Нюренбергскихъ пѣвцовъ»). При немъ еще находится одна изъ дочерей его жены отъ Бюлова.

Теперь разскажу о театрѣ Вагнера. Сначала онъ хотѣлъ построить только временный театръ. Потомъ задумалъ сдѣлать его постояннымъ, съ тѣмъ, чтобъ онъ могъ служить не только его Нибелунгамъ, но и всякому новому, замѣчательному, оригинальному нѣмецкому произведенію, требующему экстренныхъ средствъ для постановки, чтобъ онъ былъ спеціально нѣмецкимъ народнымъ театромъ. Но для постройки новаго театральнаго зданія нужны были весьма значительныя денежныя средства. Чтобъ ихъ добыть начали образовываться «общества Рихарда Вагнера». Первое изъ такихъ обществъ возникло въ Мангеймѣ, потомъ

образовались подобныя общества въ Вѣнѣ, Брюсселѣ, Лондонѣ, даже въ Нью-Іоркѣ. Начали выпускать билеты на три серіи представленій «Нибелунгова перстня», по 300 талеровъ каждый (такъ что одно кресло на четыре оперныя представленія стоитъ 100 талеровъ; одинъ вечеръ, одинъ спектакль обходится каждому въ 25 талеровъ). Покойный Таузигъ былъ тутъ Вагнеру значительною помощью. Вскорѣ образовался порядочный фондъ. Въ 1871 году Вагнеръ выбралъ Байрейтъ мѣстомъ для своего театра. Городъ даромъ уступилъ ему мѣсто. 22-го мая 1872 года произошла закладка театра, причемъ Вагнеръ продирижировалъ «девятую симфонію» Бетховена, положилъ подъ закладной камень свое четверостишіе и держалъ рѣчь, въ которой выражалъ надежду, что театръ этотъ сдѣлается народнымъ и будетъ служить убѣжищемъ для тѣхъ произведеній, которыя отвернутся отъ извращеннаго и опозореннаго театральнаго искуства. «То», сказалъ онъ, между прочимъ, «что наши малоодаренные остряки называютъ музыкою будущности и что имѣло пока туманный обликъ, наконецъ, воплотилось со словомъ Байрейтъ».

Театръ расположенъ за городомъ, на открытомъ, нѣсколько возвышенномъ мѣстѣ. Впрочемъ, городъ такъ малъ, что пѣшей, не скорой ходьбы къ нему отъ центра города не болѣе получаса. Внѣшность его въ высшей степени простая (за недостаткомъ денегъ); не только онъ не имѣетъ никакихъ орнаментовъ, но даже не выкрашенъ, не оштукатуренъ. Онъ построенъ, какъ большинство домовъ въ Германіи, изъ дерева и кирпича; остовъ деревянный, а промежутки, между брусьями, заложены кирпичемъ. При всей этой простотѣ, даже суровости, общій его видъ, общія формы были бы не лишены грандіозности, нѣсколько массивной, тяжеловѣсной; сцена значительно выше зрительнаго зала, и эта задняя постройка, выдаваясь изъ-за передней, производила бы недурное впечатлѣніе. Но передній фасадъ совсѣмъ испорченъ закругленною переднею стѣною съ галереею внизу, поддерживаемою деревянными столбами. Эта закругленная часть стѣны массивная, высокая, безъ оконъ; столбики тоненькіе. Выходитъ точь въ точь колоссальное брюхо на тощихъ ножкахъ. Очень безобразно. По самой серединѣ этой галереи, между двумя указанными деревянными столбами, помѣщена большая мраморная доска-афиша, на

которой вырѣзаны имена всѣхъ солистовъ-исполнителей съ обозначеніемъ исполняемыхъ ролей, вырѣзаны фамиліи дирижера, режиссера и т. д., словомъ,—какъ обыкновенно дѣлается въ оперныхъ изданіяхъ. Говорятъ, что музыканты оркестра и хористы изъявляли нѣкоторую претензію за то, что и они не попали на мраморную доску. Но такъ какъ однихъ солистовъ 48, что, съ ихъ ролями составляетъ 96 именъ, то что бы было, еслибъ къ этому длинному перечню пришлось еще прибавить 114 артистовъ оркестра и 37 хористовъ?

Внутреннее устройство зрительнаго зала отличается особенно тѣмъ, что нѣтъ боковыхъ ложъ и оркестръ не видѣнъ. Боковыхъ ложъ нѣтъ, потому что, дѣйствительно, изъ нихъ плохо видно и потому что изъ нихъ, — по крайней мѣрѣ, изъ ближайшихъ къ сценѣ, — былъ бы видѣнъ оркестръ, а Вагнеръ никакъ этого не допускаетъ. Весь залъ занятъ креслами, поднимающимися довольно крутымъ амфитеатромъ, такъ чтобъ даже модныя дамскія шляпки, насаженныя на байрейтскія дамскія прически, нисколько не мѣшали сзади сидящимъ. Ряды этихъ креселъ закруглены соотвѣтственно закругленію оркестра и закругленію передней стѣны театра. Эти кресла образуютъ родъ трапеціи, расширяющейся отъ сцены такъ, чтобъ всѣмъ безъ изъятія было хорошо видно. Рядовъ креселъ 30. Всѣхъ креселъ 1345. Надъ послѣднимъ рядомъ креселъ возвышается во всю ширину театра колонада, образующая «княжескую ложу». Она расчитана на 100 чел. Надъ царскою ложею верхняя галлерея на 105 чел. Словомъ, всѣ зрители помѣщены прямо передъ сценою, боковыхъ зрителей нѣтъ. Люстръ нѣтъ; освѣщеніе слабое отъ 84 только лампъ, расположенныхъ вдоль трехъ стѣнъ зрительнаго зала. Во время представленія и этотъ свѣтъ уменьшается до-нельзя, залъ остается совсѣмъ во мракѣ, для того, чтобъ не развлекаться, чтобъ сосредоточить все свое вниманіе на сценѣ. Великое горе для тѣхъ, кто ѣздитъ въ театръ показываться, а не смотрѣть! Но этотъ мракъ, вмѣстѣ съ темнокоричневымъ цвѣтомъ стѣнъ зала и съ отсутствіемъ свѣта отъ совершенно закрытой рампы, чрезвычайно пріятенъ для глазъ и выгоденъ для дѣла. Входъ, вестибюли, мѣста для сбереженія платья, все это хорошо расположено и въ большомъ количествѣ. Потолокъ разрисованъ просто и красиво.

Драпировки княжеской ложи эффектны. Отъ боковыхъ стѣнъ до креселъ идетъ рядъ параллельныхъ стѣнокъ, оканчивающихся колонами. Все это дѣлаетъ внутренность театра очень простою, красивою и оригинальною.

Оркестръ зрителямъ не видѣнъ, не видѣнъ также и дирижеръ, хотя артисты со сцены могутъ видѣть дирижера. Это достигнуто слѣдующимъ образомъ. Мѣсто для оркестра сильно углублено (оркестръ точно въ пропасти), и отгорожено отъ зала стѣнкою, такъ что невозможно, даже приподнявшись, увидѣть ни одного музыканта. Кромѣ того, часть оркестра (мѣдь) помѣщена подъ сценою. Сцена же нѣсколько понижена противъ зрительнаго зала, такъ что разница уровня сцены и оркестра уменьшена; къ тому же со стороны сцены нѣтъ стѣнки, да и дирижеръ сидитъ не у сцены, а у самаго зрительнаго зала, а всѣ музыканты къ нему лицомъ. Безобразной суфлерской будки нѣтъ. Огонь рампы не сильный и закрытъ совершенно отъ зрителей. Сцена освѣщается, кромѣ того, съ боковъ изъ-за кулисъ и сверху. Сцена чрезвычайно высока; кромѣ того, она сильно опущена въ землю, такъ что въ суммѣ она въ три раза выше зрительнаго зала. Все это—для удобства декорацій и машинъ. Занавѣсъ раздвигается, а не поднимается.

Относительно невидимаго оркестра и дирижера можно сказать слѣдующее. Для иллюзіи, для болѣе художественнаго, поэтическаго впечатлѣнія—оно превосходно; объ этомъ едва ли стоитъ говорить; мѣдь, помѣщенная подъ сценою, даже играя fortissimo, пѣвца вовсе не заглушаетъ. Это чрезвычайно важно; по крайней мѣрѣ, композиторъ, желая достигнуть извѣстнаго колорита, можетъ не стѣсняться употребленіемъ мѣди. Незримые музыканты могутъ не стѣсняться на счетъ своего костюма и въ сильные жары нерѣдко играютъ безъ верхняго платья, отчего ихъ исполненіе болѣе энергично. Все это очень хорошо, но въ тоже время такое расположеніе оркестра представляетъ и неудобства. Во первыхъ, подчасъ мнѣ казалось, что оркестръ звучитъ глухо, при всемъ безподобнѣйшемъ резонансѣ, при которомъ со сцены каждое слово, каждый звукъ слышны самымъ отчетливымъ образомъ. Въ этомъ глухомъ звукѣ оркестра нѣтъ ничего и удивительнаго, вслѣдствіе его болѣе глубокаго помѣщенія. Но это свойство потребовало бы особенной, спеціально къ этому приспособленной инструментовки

и отразилось бы невыгодно на всей массѣ существующихъ оперъ. Во вторыхъ, многимъ, подчасъ, полезно видѣть дирижера и его палочку. Мысль музыкальная понятна только если понятенъ ея ритмъ; а не зная впередъ вещи, мѣняющійся ритмъ не легко уловить безъ дирижерской палочки, которая, такимъ образомъ, наглядно содѣйствуетъ пониманію исполняемаго. Положимъ, она не нужна, когда исполняется произведеніе хорошо знакомое, но часто ли и многимъ ли приходится слушать хорошо знакомыя произведенія? Тогда, дѣйствительно, никто на дирижерскую палочку не обращаетъ и вниманія. Но это едва ли не единственныя возраженія, которыя можно сдѣлать противъ невидимаго оркестра, такъ что его хорошія, художественныя стороны положительно преобладаютъ. Эти неизвѣстно откуда льющіеся звуки, темный театръ, освѣщенная сцена, пѣвецъ, акомпанируемый незримымъ оркестромъ,—все это производитъ новое и значительное впечатлѣніе.

Вотъ на этомъ театрѣ, послѣ завтра, въ воскресенье, начнутся представленія «Нибелунгова перстня». Полное представленіе, состоящее изъ четырехъ оперъ, будетъ тянуться четыре дня подъърядъ, или, какъ выражается Вагнеръ, три дня и одно предвечерье. Подвечерье «Золото Рейна» начнется въ 5 часовъ и пойдетъ до конца безъ перерыва (эта опера въ одномъ дѣйствіи). «Валькирія» и «Зигфридъ» будутъ начинаться: въ 4 часа первое дѣйствіе, въ 6—второе, въ 8—третье. Въ 4 же часа начнется и «Гибель боговъ»; но такъ какъ первому акту этой оперы предшествуетъ еще вступленіе, то послѣднія ея дѣйствія начнутся въ $6^1/_2$ и $8^1/_2$. Антракты, слѣдовательно, будутъ большіе: они необходимы для публики, измученной жарою и музыкою, еще необходимѣе для артистовъ. Въ это время можно будетъ освѣжиться на воздухѣ и въ двухъ огромныхъ ресторанахъ, построенныхъ изъ дерева и полотна по сторонамъ театра. Объ окончаніи антрактовъ будетъ извѣщать трубный звукъ: фанфары, взятыя изъ представляемой оперы (а какая опера Вагнера обходится безъ фанфаръ?). По первому трубному возгласу вся публика хлынетъ въ театръ, по второму—умолкаетъ, и сейчасъ начнется представленіе. (Не правда ли, какъ все у Вагнера оригинально?). Къ тому же, Вагнеръ требуетъ, чтобъ его публика развлекалась днемъ и сохраняла къ представле-

ніямъ «Нибелунговъ» всю свою свѣжесть, всѣ свои силы. Полныхъ представленій «Нибелунгова перстня» будетъ три—черезъ недѣлю одно послѣ другаго. На истекшей недѣлѣ были генеральныя репетиціи. Для нихъ король Людвигъ спеціально пріѣхалъ изъ Мюнхена. Эти генеральныя репетиціи начались тоже съ воскресенья и были тѣ же представленія съ освѣщеніемъ, костюмами, декораціями, безъ всякихъ остановокъ и перерывовъ.

Въ заключеніе скажу, что весь Байрейтъ заинтересованъ теперь только и исключительно «Нибелунгами»; ни о чемъ больше нѣтъ и рѣчи. Политикою никто не занимается; восточными дѣлами никто не интересуется; газетъ никто не читаетъ. Турки ли задавятъ сербовъ, сербы ли выбьются на волю—кому какое дѣло. Всѣ заняты, поглощены судьбою «Нибелунговъ». Признаюсь, это пренебреженіе судьбами цѣлыхъ національностей въ пользу судебъ оперы довольно печально рекомендуетъ бѣдное человѣчество и его интересы. Особенно на меня, попавшаго сюда прямо изъ Петербурга, это произвело самое странное впечатлѣніе. Тамъ я постоянно слышалъ: Мурадъ, Черняевъ, Алимпичъ, Нишъ, Мостаръ, сербы, турки, а тутъ: Фафнеръ, Миме, Зиглинда, Матерна, Бецъ, Вагнеръ, Гундингъ.—Богъ знаетъ, что такое! Недавно Байрейтъ пережилъ нѣсколько дней крайняго нервнаго возбужденія. Въ оперѣ «Зигфридъ» фигурируетъ червь-исполинъ (Riesenwurm). Этотъ червь-исполинъ былъ заказанъ въ Лондонѣ. Туловище его давно уже прибыло сюда, а головы все нѣтъ. Общій переполохъ. Что если голова во-время не поспѣетъ? Что тогда будетъ? Какъ же червякъ можетъ остаться безъ головы? Какъ ее замѣнить? Баварцы страшные солдаты, они это доказали во франко-прусскую войну; но нельзя же баварца, въ синемъ мундирѣ, посадить червяку на шею вмѣсто головы? Полетѣли телеграммы во всѣ стороны. Долго нѣтъ никакого отвѣта. Волненіе еще усиливается, чуть не доходитъ до уличныхъ манифестацій. Наконецъ, на дняхъ, получена «успокоительная телеграмма»: голова уже въ Остенде и направляется на Кёльнъ. У всѣхъ отлегло, всѣ ожили, всѣ вздохнули свободно. Сообщаю эту «успокоительную телеграмму» и петербуржцамъ, но очень опасаюсь, что это отрадное извѣстіе будетъ принято ими довольно равнодушно, безъ надлежащаго ликованія.

30-го Іюля (11-го Августа).

II.

Предвечерье „Золото Рейна".

Опера «Золото Рейна», первая изъ четырехъ оперъ «Нибелунгова перстня», въ одномъ дѣйствіи, состоящемъ изъ четырехъ картинъ, мѣняющихся при открытой занавѣси.

Первая картина представляетъ дно и глубь Рейна. Въ водѣ рѣзвятся и плаваютъ три русалки, дочери Рейна. Это сдѣлано красиво: вся сцена затянута прозрачною зеленоватою матеріею,—Рейнъ весь зеленоводый;—въ водѣ, высоко надъ дномъ, русалки въ длинномъ одѣяніи (такъ что ихъ ногъ не видно), плавно двигаются по разнымъ направленіямъ (для этого на высокихъ подмосткахъ поставлены три трехколесныя телѣжки; въ каждой телѣжкѣ утверждено нѣсколько желѣзныхъ стержней; на этихъ стержняхъ, какъ куклы, держатся дочери Рейна и могутъ, по произволу, опускаться и подниматься; каждая телѣжка приводится въ движеніе тремя человѣками, изъ которыхъ одинъ музыкантъ).

Нибелунгъ Альберихъ вылѣзаетъ изъ-подъ земли и начинаетъ съ ними заигрывать. Онѣ манятъ его, а когда онъ къ нимъ приближается, съ хохотомъ ныряютъ въ сторону и дразнятъ его. Альберихъ за ними напрасно гоняется и злобный, усталый останавливается. Въ это время въ глубь Рейна проникаютъ лучи солнца (это опять очень красиво: золотистыя искры мелькаютъ въ водѣ) и ослѣпительно освѣщаютъ изъ-за высотъ скалы золото Рейна. Альберихъ спрашиваетъ, что это такое. Неосторожныя дочери Рейна привѣтствуютъ солнце и разсказываютъ, что это золото Рейна, что если изъ этого золота выковать кольцо,—а сдѣлать это можетъ только человѣкъ, отказавшійся отъ любви, — то кольцо это дастъ безграничную власть его обладателю. Альберихъ незамѣтно подкрадывается и похищаетъ золото. Дочери Рейна въ отчаяніи, сцена совершенно темнѣетъ, происходитъ перемѣна декорацій. Такимъ образомъ Альберихъ, отказавшійся отъ любви въ пользу власти, привлекъ несчастіе на землю.

Вторая картина представляетъ цвѣтущіе берега Рейна; вдали виднѣется замокъ Валгалла—только что построенное жилище боговъ. Справа входъ въ пещеру. Одноглазый Вотанъ (онъ отдалъ одинъ глазъ за всемогущество), и его ревнивая жена Фрика спятъ. Утро. Фрика просыпается и будитъ Вотана. Постройка Валгаллы кончена. Валгаллу строили великаны, и вотъ теперь требуютъ себѣ въ награду богиню Фрею, которая одна умѣетъ ухаживать за яблоками, поддерживающими вѣчную молодость боговъ. Понятно, что богамъ съ Фреею очень не хочется разставаться. Входитъ Фрея и проситъ спасти ее отъ великановъ. Входятъ великаны Фафнеръ и Фасольдъ съ соснами, вмѣсто посоховъ, въ рукахъ *) и требуютъ себѣ Фрею. Вотанъ не соглашается. Большой его споръ съ великанами. На помощь Вотану еще являются боги Фро (Froh), Доннеръ и, наконецъ, Логе—умница, плутъ и насмѣшникъ (Логе—олицетвореніе огня). Боги его бранятъ, что поздно пришелъ; онъ надъ ними подтруниваетъ. Онъ разсказываетъ о похищеніи Альберихомъ золота Рейна и предлагаетъ отдать великанамъ это золото вмѣсто Фреи. Боги соглашаются на это съ трудомъ, потому что всѣмъ захотѣлось этого золота, даже Фрикѣ (тогда мужъ будетъ вѣренъ). И великаны жаждутъ золота и соглашаются на мѣну, но пока берутъ Фрею въ залогъ. Какъ только Фрея ушла съ великанами, боги начинаютъ старѣть (исполнители обращаются спиною къ свѣту, свѣтъ уменьшается, отчего ихъ лица темнѣютъ и какъ бы кажутся старше); они теряютъ свою силу. Логе надсмѣхается: «одинъ я», говоритъ онъ, «что-то старѣю менѣе замѣтно, потому что меньше вкушалъ яблочекъ Фреи». Боги въ унынiи. Вотанъ и Логе рѣшаются идти въ подземелье къ Альбериху попытаться отнять у него золото Рейна. Здѣсь происходитъ перемѣна декораціи слѣдующимъ образомъ: въ томъ мѣстѣ, гдѣ у насъ рампа, образуется щель. Изъ этой щели начинаетъ быстро подниматься густой паръ—паръ настоящій, а не нарисованный. Подъ прикрытіемъ пара опускается очень темная занавѣсъ (сзади пара) и подъ ея прикрытіемъ мѣняютъ декораціи. Это задумано остроумно, но пока осуществлено несо-

*) Великаны—просто актеры высокаго роста, а сосны—сосенки немного повыше пѣвцовъ.

всѣмъ удачно. Во первыхъ, паръ поднимается далеко не ровною полосою и не всюду и не совсѣмъ закрываетъ темную занавѣсъ; во вторыхъ — машина, испускающая паръ, производитъ такой шумъ, что значительно заглушаетъ оркестръ, а это тѣмъдосаднѣе, что симфоническая музыка Вагнера во время этихъ перемѣнъ лучше многаго остальнаго.

Картина третья представляетъ подземелье Нибелунговъ. У Альбериха есть братъ уродъ, карликъ, кузнецъ Миме *). Онъ и сковалъ изъ золота Рейна кольцо, дающее всемогущество и, кромѣ того, шлемъ, надѣвъ который можно сдѣлаться или невидымымъ, или превратиться во что угодно. Миме золъ, труслив и честолюбивъ. Онъ хотѣлъ бы присвоить себѣ шлемъ и кольцо, но онъ слабъ. Альберихъ его бьетъ и отнимаетъ кольцо и шлемъ и уходитъ. Входятъ боги. Сочувственный ихъ разговоръ съ Миме. Входитъ Альберихъ съ плетью въ рукахъ. Ему повинуются всѣ Нибелунги, какъ обладателю кольца. Раболѣпная толпа Нибелунговъ приноситъ ему золото (разная утварь, щиты, кубки и. т. д.), онъ ихъ бьетъ плетью. Увидѣвъ золото, онъ принимаетъ боговъ грубо и хвастливо. Но хитрый Логе, дѣйствуя на его самолюбіе, выражая недовѣріе къ его могуществу, заставляетъ превратиться сначала въ змѣю, потомъ въ лягушку. (Первое превращеніе совершается очень просто: Альберихъ стоитъ за скалою. Онъ живо за нее прячется, а въ то же мгновеніе изъ-за нее высовывается змѣя, проползаетъ черезъ сцену, и когда скрывается въ противоположной кулисѣ Альберихъ выходитъ изъ той же кулисы, гдѣ скрылась змѣя. Превращеніе въ лягушку происходитъ съ помощью пара: паръ закрываетъ Альбериха. Это, мнѣ кажется, не особенно удачнымъ: закрыть актера паромъ, что доскою — все равно. Можно бы, полагаю, придумать какой другой способъ мгновеннаго исчезновенія). Когда Альберихъ превратился въ лягушку, боги его схватываютъ, связываютъ и увлекаютъ съ собою. Опять свистящій паръ, опять въ оркестрѣ мало слышно, и является

Четвертая картина, та же, что и вторая. Боги влекутъ связаннаго Альбериха и требуютъ съ него выкупа. Онъ предлагаетъ золото. Ему развязываютъ одну руку, онъ цѣлуетъ кольцо, и

*) Просто актеръ, довольно низкаго роста, искривившійся вдобавокъ.

Нибелунги приносятъ все имѣющееся у нихъ золото. Но этого мало; боги отнимаютъ у него шлемъ и срываютъ кольцо. Альберихъ въ отчаяніи проклинаетъ кольцо: «Пусть тотъ, кто его имѣетъ, терзается; тотъ, кто его не имѣетъ—завидуетъ. Пусть всѣмъ оно приноситъ несчастіе, пока не вернется ко мнѣ назадъ.» Съ этимъ проклятіемъ онъ уходитъ. Входятъ остальные боги; тутъ же великаны приводятъ Фрею. Боги вновь молодѣютъ. Великаны берутъ выкупъ. Для этого они втыкаютъ свои сосны-посохи въ землю, ставятъ Фрею позади ихъ и требуютъ, чтобъ золото, наваленное между соснами, совершенно закрыло Фрею, причемъ Приговариваютъ: «укладывайте плотнѣе, убивайте, утрамбовывайте». Приходится положить туда и шлемъ. Великанамъ и этого мало, они требуютъ кольцо, «чтобъ закрыть глаза Фреи.» Вотанъ несогласенъ. Великаны уводятъ Фрею. Сцена темнѣетъ. Является Эрда въ пещерѣ, поднявшаяся только на половину изъ земли. Она знаетъ прошедшее, настоящее, будущее; для боговъ наступаетъ смутное время; она совѣтуетъ отдать кольцо. Вотанъ согласенъ. Тогда великаны начинаютъ между собою споръ изъ-за кольца и Фафнеръ убиваетъ Фасольда. Боги въ оцѣпенѣніи. Фафнеръ укладываетъ все золото въ громадный мѣшокъ, за исключеніемъ меча, не имѣющаго цѣнности, взваливаетъ мѣшокъ на плечи и уходитъ. Вотанъ беретъ себѣ мечъ: это Нотунгъ, съ которымъ мы встрѣтимся еще не разъ. Доннеръ поднимается на высоту. Всѣ тучи собираются около него. Онъ бьетъ молотомъ по скалѣ; молнія; сцена свѣтлѣетъ. Радуга (весьма лубочная) въ видѣ моста перекинута въ Валгаллу: по ней боги перебираются въ свое новое жилище. Невидимыя дочери Рейна жалобно поютъ о потерянномъ золотѣ. Вотанъ золъ, что потерялъ кольцо; онъ приказываетъ Логе унять дочерей Рейна. Логе насмѣшливо предлагаетъ имъ, вмѣсто потеряннаго золота, утѣшиться видомъ новаго блеска боговъ, а самимъ богамъ предвѣщаетъ гибель. Занавѣсъ падаетъ, вѣрнѣе—задергивается съ двухъ сторонъ.

Таковъ сюжетъ первой части «Нибелунгова Кольца». Къ этому должно прибавить, что сюжетъ этотъ Вагнеръ обработалъ самымъ реальнымъ образомъ. Его боги не только люди, а просто мѣщане. Ихъ рѣчи грубы, обыденны. Они грубо бранятся. Шельма, плутъ, воръ—ихъ обыкновенныя выраженія. Въ этомъ отношеніи боги

Вагнера имѣютъ нѣкоторую точку соприкосновенія съ греческими богами Оффенбаха—какъ оно ни кажется страннымъ, и разнятся на столько, на сколько серьезный художникъ разнится отъ поверхностнаго каррикатуриста. Можно сказать многое и въ пользу этого сюжета и противъ. Онъ для музыканта представляетъ много интересныхъ и новыхъ задачъ. Изобразить глубину Рейна, подземное жилище Нибелунговъ, очертить звуками великановъ, карликовъ, боговъ, — все это для музыканта очень заманчиво и ново. Но вѣдь это только внѣшняя сторона, только пейзажъ, только фонъ. Кромѣ этой стороны есть еще внутренняя, психическая, болѣе важная и болѣе существенная, и вотъ этой-то стороны въ этомъ сюжетѣ нѣтъ. Въ исторіи похожденій кольца, которое и слѣдуетъ считать главнымъ героемъ оперы, нѣтъ развитія страстей, слѣдовательно—нѣтъ и драматическаго развитія. Что нѣтъ въ этой оперѣ любви къ женщинѣ—это не бѣда; это далеко не единственная страсть человѣческая, подлежащая измѣненію, развитію, а слѣдовательно и музыкальному изображенію; это только одна изъ сильнѣйшихъ, всѣмъ доступныхъ, всѣмъ понятныхъ страстей. Но въ «Золотѣ Рейна» у всѣхъ страсть одна, и то прямо уже достигшая извѣстной степени; она не зарождается и не развивается—она уже есть. И Вотанъ жаждетъ золота Рейна, то есть безграничной власти, и Альберихъ, и великаны; эта страсть порождаетъ рядъ фактовъ: Альберихъ крадетъ золото у дочерей Рейна, Вотанъ — у Альбериха, Фафнеръ убиваетъ Фасольда. Но въ этой страсти нѣтъ развитія, росту, слѣдовательно—нѣтъ жизни, а именно въ изображеніи—вѣрнѣе—выраженіи психической стороны человѣка, часто звукъ сильнѣе слова и имѣетъ надъ нимъ несомнѣнное преимущество. Сюжетъ «Золота Рейна»—чисто эпическій и повѣствовательный; лиризмъ въ немъ отсутствуетъ; можно сказать, что это опера пейзажно-фактическая. Я сказалъ уже, что для композитора она представляетъ значительный интересъ, и не было бы удивительно, если бы Вагнеръ написалъ одну такую оперу. Но, какъ увидятъ читатели, и въ остальныхъ операхъ «Нибелунгова Перстня» преобладаетъ эта же фактичность и пейзажъ, и потому странно, что Вагнеръ предпочелъ изображать звуками то, что имъ менѣе свойственно, именно—внѣшность,

а не то, что имъ особенно свойственно—именно духовную сторону, и на это употребилъ двадцать почти лѣтъ жизни.

Въ «Перстнѣ Нибелунговъ» Вагнеръ отъ «Лоэнгрина» сдѣлалъ огромный шагъ впередъ и въ отношеніи формы и въ отношеніи музыки. Относительно формы у него всякія колебанія исчезли, она у него окончательно выработалась, окончательно созрѣла. Вотъ остовъ конструкціи вагнеровскихъ оперъ. Для каждаго дѣйствующаго лица у него есть особенная главная тема и еще много-много двѣ-три фразки. Такъ, въ «Золотѣ Рейна» есть тема дочерей Рейна, тема Вотана, Логе, великановъ и. т. д. Кромѣ того у него есть темы для разныхъ важныхъ предметовъ, или идей; такъ, есть тема кольца, тема превращенія и т. д. Какъ только является на сцену какое либо лицо, или идетъ рѣчь о какомъ-либо предметѣ, сейчасъ является соотвѣтствующая тема. Тема эта очень рѣдко исполняется пѣвцомъ: она поручена оркестру, который и придаетъ ей надлежащій колоритъ. Вотанъ сердитъ — тема на мѣди, раскатъ всего оркестра; Вотанъ расчувствовался—деревянные духовые, или скрипки. Темы эти у него сплошь гармонизованы роскошно и акомпанируются отъ начала до конца оперъ еще роскошнѣе многими голосами, скрещивающимися, расходящимися, нагоняющими другъ друга, проведенными черезъ весь оркестръ. Но развитіе этихъ темъ заключается у него только въ ихъ повтореніи, мѣняя только тональность, инструментовку, акомпаниментъ, постоянно впрочемъ сохраняющій свой многоголосный характеръ. Въ мѣстахъ страстныхъ Вагнеръ прибѣгаетъ къ тематическому наростанію, но достигаетъ его опять не развитіемъ, не расширеніемъ музыкальныхъ мыслей, а повтореніемъ ихъ все выше и выше, все сильнѣе и сильнѣе, съ акомпаниментами все болѣе и болѣе богатыми. Въ то время когда тема звучитъ въ оркестрѣ, пѣвцы декламируютъ на нотахъ акордовъ гармоній; а отъ этого главный музыкальный интересъ сосредоточенъ не на нихъ; ихъ музыкальныя рѣчи часто совершенно безсодержательны, поневолѣ похожи другъ на друга, и пѣнія почти не существуетъ. Этою системою Вагнеръ думаетъ осуществить современный оперный идеалъ, разрѣшить задачу, до сихъ поръ еще не разрѣшенную, достигнуть полнѣйшаго слiянія музыки съ словомъ до мельчайшихъ деталей; думаетъ представить,

наконецъ, образчики нѣмецкаго національнаго стиля, котораго, по его мнѣнію, пока не было и въ зародышѣ.

Но эта система, при всей ея новизнѣ, оригинальности, остроуміи, несомнѣнныхъ достоинствахъ, имѣетъ капитальные недостатки. Каждому дѣйствующему лицу Вагнеръ даетъ только одну тему. Это очень выгодно въ экономическомъ отношеніи для творческихъ способностей композитора; такимъ образомъ, единство музыкальной характеристики выйдетъ полное, никакихъ противорѣчій, невыдержанности быть не можетъ; но за что же Вагнеръ дѣлаетъ всѣхъ своихъ героевъ ограниченными? Несомнѣнно, вы называете ограниченнымъ человѣка, у котораго въ головѣ только одна мысль, одна идея. Герои Вагнера, съ одною только музыкальною идей въ головѣ, тоже, несомнѣнно, ограничены. Далѣе, развѣ же это возможно, чтобъ во всѣ минуты жизни, во всѣхъ положеніяхъ, самыхъ противоположныхъ и разнообразныхъ, человѣкъ тянулъ все ту же пѣсню? Далѣе, отъ постояннаго повторенія тѣхъ же темъ, какъ бы ихъ ни окрашивать колоритомъ оркестровки и разнообразить рисунками акомпанимента, все же произойдетъ однообразіе, почувствуется пресыщеніе, особенно если эти темы встрѣчаются не въ одной, а въ четырехъ операхъ. Далѣе, все же самое важное, самое главное въ музыкѣ, то, что дѣйствуетъ сильнѣе всего—это музыкальная мысль, т. е. тема: странно композитору такъ на нихъ скупиться, странно накоплять эти богатства только для себя, не дѣлясь ни съ кѣмъ, лишая ихъ слушателей.

Извѣстно, что на тотъ же предметъ бываютъ у различныхъ людей различные взгляды, существуютъ различныя мнѣнія. У Вагнера это не такъ; между его героями царитъ трогательное единодушіе во взглядахъ: всѣ они, заговоривъ о томъ же предметѣ, напримѣръ о кольцѣ, говорятъ на той же темѣ. Это—мелочь, я это сознаю; но я на нее указываю потому, что Вагнеръ раціоналистъ, и въ его произведеніяхъ мы не должны были бы встрѣчать нелогичности даже въ мелочахъ.

Гораздо болѣе крупная ошибка системы Вагнера заключается въ томъ, что главную мысль онъ поручаетъ оркестру, а не пѣвцамъ. Музыка должна очерчивать характеръ дѣйствующихъ лицъ, обрисовывать ихъ сценическое положеніе, сливаться съ ихъ словомъ, усиливать значеніе этого слова. Дѣйствующія лица нахо-

дятся на сценѣ, драматическій ходъ пьесы происходитъ на сценѣ, передъ глазами зрителей; зритель обращаетъ самымъ естественнымъ образомъ все свое вниманіе на пѣвцовъ, онъ вслушивается въ каждое ихъ слово. Слѣдовательно, часто пропуская въ оркестрѣ многіе штрихи, зритель у пѣвцовъ, съ каждымъ произнесеннымъ словомъ, слышитъ отчетливо и звукъ, на которомъ оно произнесено. Слѣдовательно, и главный музыкальный интересъ долженъ быть сосредоточенъ на томъ, что важнѣе, на томъ, что слушается съ особеннымъ вниманіемъ—то есть на пѣвцахъ; имъ должна быть поручена тема, а не оркестру только. У Вагнера же совсѣмъ наоборотъ, и слишкомъ часто у него вокальная партія ничтожна и безсодержательна. Вслѣдствіе этого, слишкомъ часто выходитъ то, чего Вагнеръ вовсе не ожидалъ: стремясь теоретически къ совершеннѣйшей характеристикѣ дѣйствующихъ лицъ, на дѣлѣ онъ ее не достигаетъ. Всѣ персонажи у него поютъ не темы, а кое что на нотахъ акордовъ гармоній, такъ что вокальныя фразы разныхъ персонажей очень схожи одна съ другою и, главное, одинаково ничтожны, и у зрителя, болѣе внимательнаго къ пѣвцамъ, чѣмъ къ оркестру (а это вытекаетъ неизбѣжно изъ самаго порядка вещей), Вотанъ смѣшивается съ Альберихомъ, Альберихъ—съ Фафнеромъ и т. д. Вокальная часть часто такъ ничтожна, что ее можно было бы замѣнить декламаціею, и Вагнеру стоило бы только ритмически отмѣтить когда произносить актеру какой слогъ. И дѣло, пожалуй, отъ этого бы еще выиграло: вниманіе зрителей не отвлекалось бы отъ оркестра звукомъ голоса пѣвцовъ; а такъ какъ хорошихъ драматическихъ актеровъ больше, чѣмъ оперныхъ пѣвцовъ, то Вагнеръ могъ бы набрать для своего «Нибелунгова Перстня» еще болѣе совершенную труппу. Вокальныя партіи часто положительно портятъ впечатлѣніе, вырѣзаясь со своими незначущими фразами, и нарушая красивую стройность звуковъ оркестра. Поэтому, у Вагнера особенно хороши мимическія сцены, то есть тѣ, гдѣ не поютъ; поэтому онъ такъ ихъ любитъ, такъ часто къ нимъ прибѣгаетъ, дѣлаетъ ихъ столь длинными.

Далѣе, при этой системѣ, очень ужъ Вагнеръ притѣсняетъ музыку и пѣніе. Широкихъ, ясно очерченныхъ темъ, которыя такъ насъ прельщаютъ въ созданіяхъ всѣхъ великихъ композиторовъ, у него почти нѣтъ; развитія музыкальныхъ мыслей у него нѣтъ;

формъ разнообразныхъ, привлекающихъ насъ именно своимъ разнообразіемъ, у него нѣтъ. У него все одна форма—контрапунктическія сплетенія, на которыхъ повторяются извѣстныя музыкальныя фразы, прерываемыя изрѣдка обыкновенными речитативами. Эта единственная форма, образуя отличительный и чрезвычайно выдержанный стиль, очень монотонна, и зрителя дѣлаетъ нервнымъ, скорѣе физически, чѣмъ черезъ посредство музыки. Пѣніе у него тоже въ загонѣ. Человѣческій голосъ, самый очаровательный изъ существующихъ инструментовъ; хорошая музыка, хорошо спѣтая, производитъ необыкновенно сильное, неотразимое впечатлѣніе. И Вагнеръ отказался отъ этого могучаго средства: у него почти не поютъ, почти только исключительно декламируютъ. Пѣвцы почти превратились въ простыя орудія для произношенія словъ. Хоровъ нѣтъ (только въ послѣдней оперѣ и то въ маломъ числѣ), ансамблей нѣтъ. Нѣтъ ничего нелѣпѣе, возмутительнѣе дурно мотивированнаго ансамбля, но хорошо мотивированный ансамбль (какъ напр. «какое чудное мгновеніе» въ «Русланѣ»)—оперный перлъ. Правда кое-гдѣ у него поютъ въ два и три голоса, но и эти крошечные ансамбли можно было бы расширить безъ погрѣшности противъ логики. Такой колоссальный инструментаторъ какъ Вагнеръ, добровольно лишаетъ себя употребленія, отдѣльно и въ массѣ, самаго совершеннаго изъ инструментовъ—голоса человѣческаго. Что же касается декламаціи Вагнера, то она всюду превосходна, только иногда прерывается слишкомъ продолжительными паузами, и подчасъ основана на слишкомъ неестественнныхъ интервалахъ (малая нона).

Теперь о качествѣ музыки «Нибелунгова Перстня». Вагнеръ всегда отличался скудостью тематическаго изобрѣтенія. Вспомнимъ хоть «Тангейзера» и «Лоэнгрина». Какъ мало тамъ удачныхъ темъ, какъ много темъ слабыхъ, насильственныхъ, ординарныхъ, даже плоскихъ (главная тема Тангейзера). Въ тематическомъ отношеніи Вагнеръ сдѣлалъ большой шагъ впередъ Да не подумаютъ читатели, что вдругъ Вагнеръ сталъ геніальнымъ мелодистомъ. Нѣтъ, это было бы невозможно. Во первыхъ, въ «Нибелунговомъ Перстнѣ» это не совсѣмъ темы, а скорѣе только мелодическія короткія фразы, которыя, конечно, изобрѣсти гораздо легче, чѣмъ значительную тему. Во вторыхъ, и въ этихъ фразахъ

чувствуется нѣкоторое однообразіе, и многія изъ нихъ имѣютъ фанфарный характеръ. Не знаю, случалось ли когда читателямъ анализировать складъ тѣхъ мелодій, которыя имъ особенно нравились. Еслибъ они это дѣлали, то, вѣроятно, пришли бы къ слѣдующему результату: они замѣтили бы, что въ тѣхъ темахъ, которыя имъ нравятся, большинство нотъ имѣетъ послѣдовательность діатоническую. Дѣйствительно, величайшіе мелодисты — Бетховенъ, Шуманъ, Шопенъ, Глинка, изобрѣтали преимущественно мелодіи діатоническія (къ тому же очень удобныя для пѣнія), а гармонія уже вытекала изъ созданной мелодіи. Композиторы, одаренные меньшею силою мелодическаго творчества, прибѣгали къ другому пріему: они создавали красивую гармоническую канву и на ней нашивали мелодію, ноты которой, по неволѣ, приходилось располагать на нотахъ акордовъ, и діатоничность темы терялась, тема сама по себѣ не въ силахъ была дѣйствовать, а дѣйствовала только приправа (гармонія). Или же просто мелодію дѣлали хроматическую, опять прибѣгая къ приправѣ интересной гармонизаціи этой, очевидно, совершенно ничтожной темы. Вотъ этотъ тематическій хроматизмъ, а также мелодіи, основанныя на нотахъ акордовъ, свойственны большинству фразъ Вагнера. Кромѣ того, къ фанфарамъ онъ чувствуетъ неудержимое влеченіе. Тема дочерей Рейна— сопранная пѣвучая фанфара, тема Вотана и Валгаллы—фанфара басовая, торжественная и медленная, тема Фро—живая и веселая, теноровая фанфара. Но при всѣхъ этихъ недостоткахъ, почти всѣ главныя тематическія фразы въ «Нибелунговомъ Перстнѣ», благодаря ихъ превосходной гармонизаціи, вполнѣ удачны; онѣ замѣчательны въ ритмическомъ отношеніи, а нѣкоторыя изъ нихъ чрезвычайно типичны и характерны, напр. тема Логе: хроматическій, быстро спускающійся или поднимающійся секстакордъ; тема великановъ—родъ марша до невѣроятія грубый, дубоватый и неуклюжій; тема Миме—крошечная, очень удачная въ ритмическомъ отношеніи фразка (удары молотка по наковальнѣ). Доннеръ ничѣмъ не замѣчателенъ: басы грохочутъ громообразно — чисто внѣшняя характеристика. Женщины гораздо слабѣе: и Фрика и Фрея сбиваются другъ на друга, а обѣ—на Эльзу и Елисавету, и всѣ олицетворяютъ нѣмецкую, отчасти приторную, сантиментальность.

Но въ чемъ Вагнеръ истинный колоссъ, такъ это въ гармони-

заціи, въ умномъ, ловкомъ, безподобномъ употребленіи своихъ темокъ, въ роскошныхъ акомпаниментахъ, въ оркестровкѣ. Всегда сильный гармонистъ, онъ ушелъ въ «Нибелунговомъ Перстнѣ» еще много впередъ. Здѣсь нѣтъ уже неестественныхъ, некрасивыхъ, извращенныхъ гармоній и модуляцій, изрѣдка встрѣчаемыхъ прежде. Здѣсь все гармонизовано красиво, логично, часто ново, сильно и смѣло. Много гармоній шумановскихъ, очень много педалей. Въ отношеніи гармоній можно только упрекнуть Вагнера въ слишкомъ частомъ употребленіи: въ мѣстахъ нѣжныхъ—нонакордовъ, въ мѣстахъ ужасныхъ—уменьшенныхъ секундакордовъ, въ драматическихъ перипетіяхъ—уменьшенныхъ септакордовъ. Такому сильному композитору, съ такимъ значительнымъ гармоническимъ и модуляціоннымъ творчествомъ, не слѣдовало часто прибѣгать къ этимъ рецептамъ.

Было уже сказано, что во всѣхъ четырехъ операхъ «Нибелунгова Перстня» форма только одна. Какъ только на сценѣ появляются извѣстныя лица и ведутъ извѣстныя рѣчи, сейчасъ же являются въ оркестрѣ имъ соотвѣтствующія темы, съ самымъ разнообразнымъ колоритомъ. Въ употребленіи этихъ темъ, всегда Вагнеръ неподражаемый мастеръ. (Оно и не мудрено, написавъ 4 оперы на такое ограниченное число темъ). Онѣ у него являются то цѣликомъ, то отрывками, чередуются одна за другою, явлются вмѣстѣ, и всегда чрезвычайно удачно. Вагнеръ выработалъ себѣ тоже спеціальный акомпаниментъ—акомпаниментъ многоголосный, причемъ каждый голосъ имѣетъ свой спеціальный, самостоятельный рисунокъ, при изумительномъ чередованіи и совокупности различныхъ ритмовъ, напримѣръ, дуолей и тріолей, даже въ томъ же тактѣ.

Когда Вагнеръ пуститъ въ ходъ всѣ голоса акомпанимента, все увеличивая ихъ скорость (т. е. сначала двѣ ноты на ударъ такта, потомъ — 3, 4, 6), когда эти голоса, сплетаясь съ собою, образуютъ очаровательныя гармоніи, когда на этомъ фонѣ раздается счастливая тема, все выше и выше, все страстнѣе и страстнѣе и, наконецъ, грянетъ вагнеровское fortissimo со всею мѣдью—эффектъ бываетъ ослѣпительный. Не менѣе захватываетъ и прельщаетъ слушателя и его diminuendo. Но это длится недолго: какая-нибудь посторонняя фраза, какой нибудь ординарный речи-

тативъ охлаждаетъ слушателя; потомъ опять восторгъ, опять охлажденіе, и слушатель похожъ на человѣка, который взбирается на гору и все съ нея скатывается, а на самую вершину все не можетъ подняться. Такъ какъ вся опера, отъ начала до конца, написана такимъ образомъ, по этой системѣ, то она въ своемъ цѣломъ и похожа на комнату со стѣнами, обитыми персидскою матеріею, или матеріею мѣняющеюся съ разноцвѣтными перекрещивающимися нитками. Это очень красиво, но и очень однообразно: эти перекрещивающіеся рисунки нити,—акомпаниментьи, тѣшатъ глазъ и ухо, но вы тщетво ищете на чемъ остановить ваше вниманіе, тщетно ищете картину, все это только какъ бы фонъ. Если хотите это очень широко и выдержанно (если комната громадная), но темки, но рисунки мелки, коротки, и еще болѣе теряются среди этихъ размѣровъ.

Эти огромные crescendo и decrescendo, это красивое блужданіе по всему оркестру—самое лучшее, что имѣется въ этихъ операхъ, но такъ какъ онѣ мало удобны при исполненіи солистовъ, то самое замѣчательное въ операхъ «Нибелунгова Перстня» оркестровыя вступленія, музыка во время перемѣнъ декорацій, и музыка мимическихъ, нѣмыхъ сценъ, которыя, повторяю, Вагнеръ любитъ, красиво ихъ дѣлаетъ, но которыя для исполнителей очень тяжелы вслѣдствіе ихъ продолжительности. Говоря о красивости вагнеровскихъ акомпаниментовъ, сдѣлаю только замѣчаніе, что они страдаютъ излишествомъ аподжіатуръ и быстрыхъ діатоническихъ штриховъ (гаммы).

Вагнеръ колористъ замѣчательный и владѣетъ громадными оркестровыми массами какъ немногіе. Краски его оркестра ослѣпительны, всегда вѣрны и въ тоже время благородны. Онъ не злоупотребляетъ своими инструментальными массами. Гдѣ нужно, у него является подавляющая сила, гдѣ нужно—звукъ его оркестра мягокъ и нѣженъ. Какъ колоритъ вѣрный и художественный, «Нибелунговъ Перстень» — произведеніе образцовое и неукоризненное; этотъ колоритъ подкупаетъ слушателя и подчасъ скрываетъ отсутствіе или малую удовлетворительность мысли.

Если къ этому добавить, что эта безконечная цѣпь фразокъ, связанныхъ богатыми, но однообразными многоголосными акомпаниментами, иногда прерывается речитативами весьма ординарными;

что все это длинно, такъ какъ Вагнеръ постоянно стремится къ ширинѣ, хотя иногда выходитъ болѣе объемисто, чѣмъ широко (именно при формахъ широкихъ онѣ и должны быть ясны, опредѣленны, какъ напримѣръ, первая часть IX симфоніи, а у Вагнера рисунокъ персидскихъ матерій); если добавить, что, разумѣется, въ «Нибелунговомъ Перстнѣ» есть нѣкоторыя эпизодическія исключенія и отступленія отъ общаго характера произведенія и попадаются иногда болѣе законченныя темы, болѣе яркія, закругленныя сцены,—то читатель, вѣроятно, получитъ довольно опредѣленное понятіе о стилѣ четырехъ оперъ Вагнера, во всякомъ случаѣ, совершенно оригинальныхъ и новыхъ по своему замыслу и исполненію. За симъ, такъ какъ эти оперы исполнялись не въ Петербургѣ, а въ Байрейтѣ, то о каждой изъ нихъ въ отдѣльности представлю только краткій отчетъ, указывая лишь на болѣе замѣчательныя, въ какомъ бы то ни было отношеніи, стороны и мѣста каждой.

Довольно длинное оркестровое вступленіе къ оперѣ «Золото Рейна» очень любопытно: оно изображаетъ рейнскія волны, и все основано на одномъ только акордѣ,—значитъ, музыкальнаго интереса въ немъ нѣтъ никакого; но на этомъ акордѣ, начиная съ pianissimo, идетъ такое громадное наростаніе звука, такіе перекаты волнъ разныхъ инструментовъ, нагоняющихъ другъ друга, что это вступленіе производитъ эффектъ и какъ нельзя лучше настраиваетъ къ слѣдующей сценѣ. Все же музыки въ этомъ вступленіи нѣтъ, есть только необычайно талантливое и мастерское употребленіе звука. Вся первая сцена, въ своемъ цѣломъ,—красива. Чудесная декорація, ловко и граціозно плавающія дочери Рейна, ихъ свѣжіе голоса, подчасъ красиво соединяющіеся вмѣстѣ, лучъ солнца, проникающій въ воду, изумительный колоритъ оркестра—все это скрадываетъ посредственное достоинство музыки этой сцены. Дѣйствительно, главная тема дочерей Рейна довольно обыкновенна (фанфара), частью напоминаетъ Вебера, а Альберихъ очерченъ тоже не особенно рельефно; но все это такъ идетъ къ дѣлу, такъ хорошо обставлено, что совершенно почти удовлетворяетъ слушателя. Среди этой сцены отмѣчу слѣдующіе эпизодцы: заигрываніе съ Альберихомъ третьей дочери Рейна, болѣе характерное и мелодическое; мимическая сцена, въ которой Альберихъ

гоняется за дочерьми Рейна превосходна, какъ и всѣ мимическія сцены у Вагнера—въ ней этотъ дикарь отлично очерченъ; привѣтъ русалокъ восходящему солнцу (сначала фанфара, потомъ красивая нона); среди разсказа о золотѣ Рейна — фраза, что только отказавшійся отъ любви можетъ имъ владѣть, фраза характера безотраднаго, которая потомъ играетъ важную роль. Вся первая сцена производитъ весьма цѣльное впечатлѣніе.

Въ началѣ второй сцены речитативы Фрики ординарны; ея тема нѣмецко-сантиментальна. Вотанъ поетъ на торжественной фанфарѣ, ужасъ и отчаяніе Фреи — казенные; но великаны очерчены изумительно, благодаря грубой инструментовкѣ и крайне рѣзкому ритму. Фраза, изображающая Фрею, красива, деликатна, почти поэтична. Яблоки Фреи выражены фанфарою, богъ Фро — тоже фанфара. Характеристика Логе одна изъ самыхъ удачнѣйшихъ: это быстрые хроматическіе секстаккорды, понижающіеся и повышающіеся, очень пикантно инструментованные съ пиццикатами, и обыкновенно оканчивающіеся весьма шикарною, блестящею фразкою. Все что говоритъ Логе—музыкально интересно, а его рѣчь о любви основана на плѣнительномъ, прелестнѣйшемъ акомпаниментѣ. Разсказъ его о похищеніи золота мастерски построенъ на темахъ первой сцены. Его разговоръ съ Фрикою о золотѣ тоже красивъ. Но самыя выдающіяся мѣста этой сцены — входъ великановъ и рѣчь Логе о любви.

Эта сцена связана съ третьею превосходнымъ оркестровымъ вступленіемъ, приводящимъ къ главной основной темѣ Миме, маленькой фразкѣ, составленной только изъ трехъ нотъ, отлично подражающей ударамъ молотка по наковальнѣ. Этотъ антрактъ прерывается на нѣкоторое время дѣйствительными ударами молотковъ безъ оркестра (какъ въ «Славься, славься» колоколовъ), но это не совсѣмъ удачно и нарушаетъ единство впечатлѣнія. Въ этой сценѣ мы встрѣчаемся съ началомъ характеристики Миме самой счастливой, самой неукоризненной изъ характеристикъ Вагнера. Характеристика эта комическая; она основана на крошечной, повидимому, незначущей фразкѣ, но на этой фразкѣ Вагнеръ строитъ невѣроятныя чудеса. Такъ напримѣръ, здѣсь, на этой фразкѣ звучатъ акорды разныхъ тональностей, и на нихъ Миме поетъ самымъ типичнымъ и жалостнымъ образомъ о своихъ несчастіяхъ (Миме,

не смотря на свой комическій характеръ, поетъ чаще другихъ персонажей у Вагнера). Превращеніе Альбериха въ змѣю очень картинно: это простая унисонная фраза, на самыхъ низкихъ басахъ, сильно иструментованная, съ хрипомъ мѣди, отлично изображающая ползучія движенія змѣи. Превращеніе въ лягушку не столь типично. Обоимъ превращеніямъ предшествуетъ музыкальное изображеніе свойствъ шлема-невидимки, выраженное минорными трезвучіями.

Третья сцена соединена съ четвертою опять превосходнымъ оркестровымъ вступленіемъ, состоящимъ изъ разныхъ фразъ, отлично съ собою связанныхъ, и съ шумановскою педалью въ концѣ. Эта сцена длиннѣе остальныхъ, и въ ней меньше вдохновенія; въ ней есть и ординарное, и исключительно декоративное (Альберихъ). Но и въ ней есть превосходныя мѣста. Мимическая сцена Нибелунговъ, таскающихъ золото, великолѣпна. Она опять основана на фразкѣ Миме (онъ, вѣдь, куетъ золото), но на ней идетъ такое сильное наростаніе звуковъ, на ней построены такія могучія гармоническія сочетанія, на какія способенъ одинъ Вагнеръ. Подобные эпизоды у него производятъ потрясающее впечатлѣніе. Среди декоративныхъ рѣчей Альбериха, нужно отмѣтить рядъ акордовъ и тему проклятія. Акорды поражаютъ странностью своей гармонической послѣдовательности, странностью ритмическою, таинственностью; фраза проклятія проникнута злобою и отчаяніемъ (благодаря гармонизаціи); она, по своему характеру, словно напоминаетъ главную тему „eine Faustouverture“. Здѣсь эта фраза является впервые, является безъ акомпанимента и только самый конецъ ея сопровождается сильно диссонирующимъ акордомъ. И въ этой фразѣ, и въ предшествующихъ ей акордахъ, тоже много декоративнаго, но въ этой декоративности столько характера и столько сильныхъ штриховъ. Появленіе Эрды очень эффектно, но благодаря только колориту оркестровки. Эрда поетъ на темѣ волнъ Рейна, но въ минорѣ (стало быть опять фанфара). Доннеръ, извлекающій молнію, тоже поетъ фанфару. Мечъ Нотунгъ, поднятый Вотаномъ, опять изображенъ фанфарой, и въ ея самомъ грубомъ, непривлекательномъ видѣ. Въ концѣ оперы—пѣніе за сценою дочерей Рейна прелестно, а самое окончаніе оперы грандіозно и блестяще. Пѣніе дочерей Рейна въ концѣ оперы тѣмъ болѣе кстати, что оно ее закругляетъ и содѣйствуетъ цѣльности впечатлѣнія.

Къ этому прибавлю, что положительно ничтожныхъ, плохихъ мѣстъ у Вагнера нѣтъ: если не мелодическій интересъ, то мы у него найдемъ интересъ гармоническій, или инструментальный; прибавлю, что я пропустилъ много мелочей, деталей, картинокъ, весьма интересныхъ, приковывающихъ вниманіе музыканта, а такихъ деталей не мало. Вагнеръ — живописецъ музыки и звукоподражаніе доводитъ до послѣднихъ предѣловъ. Онъ не только звуками изображаетъ какъ ползаютъ змѣи, скачутъ лягушки, какъ русалки разсѣкаютъ волны Рейна, онъ изображаетъ звуками,—какъ связываютъ и развязываютъ Альбериха; поэтому, первые должны ползать, скакать и плавать въ тактъ, а Логе тоже долженъ въ тактъ развязывать веревки.

Сюжетъ „дочерей Рейна", какъ нельзя болѣе подходитъ подъ вагнеровскую конструкцію оперъ. Лиризма нѣтъ, выраженія чувства нѣтъ,—стало быть въ пѣніи нѣтъ особенной необходимости. За то вся опера состоитъ изъ ряда колоритныхъ картинокъ, на изображеніе которыхъ Вагнеръ такой мастеръ. Кромѣ того, онъ такой сильный, вдохновенный гармонистъ, онъ такой громадный техникъ, что этими качествами онъ скрашиваетъ и скрываетъ фанфарную неудовлетворительность основныхъ мыслей и ослѣпляетъ слушателя колоритомъ оркестра. А темки свои онъ употребляетъ кстати, такъ замѣчательно умѣетъ ихъ скрещивать, соединять, такая масса у него любопытныхъ, остроумныхъ деталей; все это, вмѣстѣ съ его всею системою, такъ ново, небывало и оригинально, что вся опера почти сплошь слушается съ живымъ интересомъ и вызываетъ желаніе прослушать ее еще лишній разъ.

2-го (14-го) августа.

P. S. Я долженъ исправить ошибку, вкравшуюся въ послѣднемъ моемъ письмѣ. Я говорилъ, что театръ освѣщенъ слабо. Такъ было на генеральныхъ репетиціяхъ. Теперь онъ освѣщенъ порядочно (подбавили газовыхъ рожковъ), но только до начала представленія; затѣмъ, театръ погружается въ мракъ.

На представленіи „Золота Рейна" присутствовалъ императоръ Вильгельмъ. Онъ пріѣхалъ наканунѣ, въ 5 ч. вечера. Его встрѣчали огромныя толпы, кричали ура и проч. Кромѣ того, почтенные байрейтцы вырубили значительное число сосенокъ, и улицы, по которымъ долженъ былъ проѣзжать императоръ, превратили въ бульвары

На первомъ представленіи „Золота Рейна“ пытались аплодировать два раза, послѣ рѣчи Логе о любви и проклятія Альбериха. Но рукоплесканія были сейчасъ же уняты желающими слушать музыку внимательно. Послѣ окончанія, горячія рукоплесканія и вызовы Вагнера продолжались минутъ пять, но никто не вышелъ.

Объ исполненіи и исполнителяхъ напишу послѣ всѣхъ четырехъ оперъ.

III.

Первый день: „Валкирія“.

Дѣйствіе первое. Жилище Гундинга и его жены Зиглинды. Большая комната; на очагѣ горятъ дрова (и горятъ чудесно); посреди комнаты колоссальное дерево, въ стволъ котораго, по самую рукоятку, воткнутъ мечъ. Ночь; буря. Вбѣгаетъ безоружный Зигмундъ и падаетъ въ изнеможеніи. Выходитъ Зиглинда, поитъ его водою и медомъ; между ними зарождается любовь. Возвращается Гундингъ. Онъ даетъ Зигмунду пріютъ, сажаетъ за столъ, спрашиваетъ кто онъ? — Онъ (Зигмундъ) — приноситель несчастія. Онъ изъ племени Вельзунговъ. Ихъ было двое близнецовъ: онъ и сестра. У нихъ было много враговъ. Однажды, вернувшись съ отцомъ домой, они нашли хижину сожженною, мать убитою, сестру исчезнувшею. Тогда они съ отцомъ ушли въ лѣсъ. И тамъ ихъ враги преслѣдовали. Они долго и мужественно боролись; наконецъ, отецъ исчезъ безъ вѣсти, онъ былъ побѣжденъ и вотъ теперь обезоруженный здѣсь. Гундингъ оказывается тоже изъ числа его враговъ. Онъ даетъ Зигмунду ночлегъ, но вызываетъ завтра утромъ на бой. Гундингъ уходитъ спать. Зигмундъ одинъ. Отецъ обѣщалъ ему въ самую трудную минуту чудесный мечъ. Вотъ объ этомъ мечѣ и о Зиглиндѣ онъ теперь и мечтаетъ. Входитъ Зиглинда. Она порошкомъ усыпила мужа и хочетъ спасти Зигмунда. Большая любовная сцена. Двери хижины отворяются (вѣроятно, вѣтеръ ихъ отворилъ), чудесное лунное освѣщеніе, красивый пейзажъ. Зиглинда разсказываетъ, что во время ея насильственной свадьбы съ Гудингомъ, какой-то старикъ (Вотанъ) пришелъ къ нимъ, вонзилъ мечъ въ дерево и съ тѣхъ поръ никто

его оттуда не можетъ выдернуть. Оказывается тоже, что Зиглинда сестра Зигмунда. Зигмундъ восклицаетъ: мнѣ принадлежитъ мечъ и женщина! выхватываетъ мечъ, беретъ себѣ Зиглинду въ жены и выбѣгаетъ съ нею изъ жилища Гундинга.

Дѣйствіе второе. Дикая мѣстность. Вотанъ и валкирія Брюнгильда въ полномъ вооруженіи. Вотанъ, въ виду предстоящаго поединка Зигмунда съ Гундингомъ, приказываетъ Брюнгильдѣ помогать Зигмунду. Показывается Фрика на колесницѣ, запряженной двумя баранами (это очень удачно поставлено на сценѣ). Весьма бурная сцена между Фрикою и Вотаномъ. Цѣломудренная и ревнивая богиня, возмущенная кровосмѣшеніемъ отъ брака сестры съ братомъ, требуетъ смерти Зигмунда и побѣды Гундинга. Всемогущій Вотанъ, послѣ продолжительнаго спора, преклоняется, наконецъ, передъ волею жены и съ отчаяніемъ согласенъ на гибель любимаго Зигмунда. Фрика довольная уѣзжаетъ; Брюнгильда входитъ и, увидѣвъ отчаяніе Вотана, ласкается къ нему и утѣшаетъ его. Длиннѣйшій разсказъ Вотана о томъ, что богамъ угрожаетъ опасность отъ Альбериха (его сынъ отъ ночи); что онъ, Вотанъ, родилъ отъ Эрды девять валкирій, богамъ на помощь. Валкиріи обязаны ссорить съ собою героевъ и, павшихъ въ поединкѣ, на воздушныхъ коняхъ нести въ Валгаллу. Тамъ эти герои и будутъ защитою противъ Нибелунговъ. Далѣе Вотанъ говоритъ, что когда Альберихъ опять получитъ въ руки кольцо, боги погибнутъ. Вотанъ желаетъ бороться съ судьбою, но чувствуетъ свое безсиліе и съ отчаяніемъ приказываетъ Брюнгильдѣ убить Зигмунда. Оба уходятъ. Вбѣгаютъ Зигмундъ съ сестрою. Зиглинда все хочетъ бѣжать дальше; Зигмундъ ее удерживаетъ. Зиглинда какъ бы полупомѣшана, потому что принадлежала Гундингу безъ любви. Она падаетъ въ изнеможеніи, засыпаетъ; Зигмундъ садится около и стережетъ ея сонъ. Изъ пещеры выходитъ Брюнгильда и между ними происходитъ сцена, которую короче всего передать въ сжатой, разговорной формѣ. Зигмундъ спрашиваетъ: Кто ты? — Я та, которая является только обреченнымъ на смерть. Зигмундъ, пойдемъ со мною въ Валгаллу. Тамъ найдешь героевъ, отца, дѣвъ.—Можетъ ли меня сопровождать Зиглинда?— Нѣтъ, она должна еще остаться на землѣ.—Такъ и я не иду.— Тебя смерть заставитъ.—Кто меня убьетъ?—Гундингъ.— А этотъ

мечъ, а Нотунгъ? (такъ Зигмундъ назвалъ свой мечъ).—Кто далъ ему чудесную силу, тотъ ее отнялъ.—Позоръ ему, если я долженъ бросить Зиглинду! Я паду, а все же въ Валгаллу не пойду.—Оставь мнѣ эту женщину, я ее буду охранять.—Никому ее не отдамъ, я лучше ее убью (замахивается на нее мечемъ). При видѣ такой любви, Брюнгильда рѣшается, вопреки Вотану, помогать Зигмунду. Она уходитъ. (Это одна изъ самыхъ удачныхъ оперныхъ сценъ по положенію дѣйствующихъ лицъ). Слышенъ призывный рогъ Гундинга. Зигмундъ бѣжитъ ему навстрѣчу. (Декорація представляетъ, между прочимъ, скалу, перекинутую черезъ сцену въ видѣ высокаго моста съ одною аркою; по этой скалѣ проѣзжаетъ Фрика, на ней происходитъ бой. Остальное происходитъ на авансценѣ, у подошвы скалы). Зиглинда во снѣ безпокоится; зоветъ отца, мать. Гроза. Ударъ молніи. Зиглинда вскакиваетъ. Услышавъ за сценою голоса Гундинга и Зигмунда, она хочетъ броситься между ними, но лучъ свѣта ее ослѣпляетъ. Поединокъ Зигмунда съ Гундингомъ. Брюнгильда на воздухѣ, на конѣ, помогаетъ Зигмунду (очень плохой, лубочный транспарантъ); Вотанъ помогаетъ Гундингу и своимъ копьемъ раздробляетъ Нотунгъ. Гундингъ убиваетъ Зигмунда и самъ, по желанію Вотана, падаетъ мертвымъ. Брюнгильда поднимаетъ куски Нотунга и уводитъ Зиглинду. Вотанъ въ ярости бросается за ними.

Дѣйствіе третье. Сосновый лѣсъ. Валкиріи, по воздуху, на лошадяхъ, несутъ героевъ въ Валгаллу. (Среди хорошихъ движущихся тучъ, тоже весьма плохіе транспаранты). Брюнгильда приводитъ Зиглинду и разсказываетъ сестрамъ ея судьбу. Зиглинда хочетъ умереть, но узнавъ, что она беременна отъ Зигмунда, соглашается жить. Брюнгильда отдаетъ ей куски меча: изъ нихъ снова будетъ скованъ мечъ для ея сына. Зиглинда въ восторгѣ уходитъ. Вотанъ входитъ съ громомъ. Брюнгильда сначала прячется между сестрами, потомъ выходитъ. Востанъ разъяренъ; онъ сдѣлаетъ ее простою женщиною, погрузитъ ее въ сонъ; она выйдетъ замужъ за перваго прохожаго и всѣмъ на посмѣшище будетъ прясть у очага. Валкиріи пытаются заступиться за сестру. Вотанъ ихъ выгоняетъ, угрожая и съ ними поступить такъ же, какъ съ Брюнгильдою. Она желала бы освободить отца изъ-подъ ярма Фрики, но онъ непоколебимъ въ своемъ рѣшеніи и подчи-

неніи. Тогда Брюнгильда проситъ, по крайней мѣрѣ, окружить ее огнемъ со всѣхъ сторонъ, чтобъ ее могъ разбудить только неустрашимый герой. Вотанъ, растроганный мужественностью своей дочери, согласенъ. Поцѣлуемъ онъ снимаетъ съ валкиріи все божественное, погружаетъ въ сонъ, закрываетъ лицо забраломъ шлема, ее самое закрываетъ щитомъ, окружаетъ огнемъ и говоритъ: «кто меня боиться, да не переступитъ черезъ этотъ огонь». Послѣднее, въ декоротивномъ отношеніи, выполнено прелестно. На авансценѣ, подъ деревомъ, спящая Брюнгильда. За нею, во всю ширину сцены, искры и дымъ. Особенно эффектно Вотанъ проходитъ медленно сквозь этотъ огонь. Еще одно внѣшнее замѣчаніе: во многихъ мѣстахъ Брюнгильда должна была быть на конѣ, но это оказалось невыполнимымъ. Въ одномъ только мѣстѣ, когда она выходитъ къ Вотану, она сводитъ со скалы внизъ чернаго коня, но и это не производитъ собеннаго эффекта, потому что воздушный конь ступаетъ внизъ очень ужь осторожно.

Сюжетъ „Валкиріи“ гораздо болѣе благодарный для музыки, чѣмъ сюжетъ «Золото Рейна». Помимо стороны живописной и фактической, сторона психическая вступаетъ въ свои права; мѣстами является лиризмъ, и въ первыхъ двухъ дѣйствіяхъ отношенія Зигмунда и Зиглинды представляютъ много трогательнаго, волнующаго и захватывающаго зрителя. Третій актъ опять преимущественно любопытенъ въ отношеніи музыкальной декоративности и колорита, но и въ немъ отношенія Вотана къ Брюнгильдѣ не лишены сердечности.

На этотъ сюжетъ, болѣе выгодный для музыки, чѣмъ „Золото Рейна“, Вагнеръ написалъ оперу значительно слабѣе трехъ остальныхъ и даже не совсѣмъ къ нимъ подходящую по своему стилю. Она служитъ какъ бы продолженіемъ „Лоэнгрина“, какъ бы связью между „Лоэнгриномъ“ и остальными операми Вагнера; можно было бы подумать, что онъ началъ своихъ „Нибелунговъ“ съ „Валкиріи“ и потомъ уже принялся за „Золото Рейна“. Въ первомъ дѣйствіи, въ разсказахъ втораго и третьяго, у Вагнера сдѣлано много отступленій отъ его тематической системы на фонѣ богатыхъ акомпаниментовъ. Даже съ самыми этими темами мы встрѣчаемся здѣсь гораздо рѣже, чѣмъ въ остальныхъ его операхъ. Здѣсь преобладаетъ система речитативовъ, дѣйствующія лица даже, подчасъ,

поютъ мелодіи. Но такъ какъ эти речитативы и мелодіи особенно не удаются Вагнеру, то и жаль его системы (хотя и ложной въ примѣненіи средствъ), во всякомъ случаѣ совершенно новой, оригинальной, столь подходящей подъ родъ его способностей, доведенной имъ до высшаго предѣла разработки.

Оркестровое вступленіе къ „Валкиріи"—превосходно. Оно изображаетъ бурю. Среди раскатовъ струнныхъ, мѣдь прорѣзается ослѣпительными молніями съ яростью, доступною одному Вагнеру. Это вступленіе и колоритно, и эффектно. Первая сцена Зигмунда съ Зиглиндою симпатична по своему настроенію; въ ней удачнѣе всего музыка двухъ мимическихъ сценъ, во время которыхъ Зиглинда даетъ Зигмунду пить. Гундингъ охарактеризованъ великолѣпно крошечною фанфарою, весьма замѣчательно въ ритмическомъ отношеніи (ритмъ сильный и оригинальный). Но, кромѣ этой оркестровой фразы, во всей партіи Гундинга ничего нѣтъ. Разсказъ Зигмунда колоритенъ, но не болѣе; и только послѣ его окончанія мы встрѣчаемъ суровую, удачную тему, которая послужитъ потомъ темою похороннаго марша Зигфриду, и, такимъ образомъ, установитъ родственную связь между этими двумя героями. Оставшись одинъ, Зигмундъ поетъ мелодіи самого печальнаго свойства; потомъ васъ терзаетъ безконечно повторяющаяся тема меча своею разнузданною тривіальностью. Вторая сцена съ Зиглиндою тоже слаба, главная любовная фраза—кислосладко-сантиментальная; но во второй половинѣ этой сцены мы встрѣчаемся съ милою и симпатическою, въ мелодическомъ и гармоническомъ отношеніяхъ, темою въ $^9/_8$. Это вполнѣ тема, вполнѣ мелодія. Трудно представить, какое отрадное впечатлѣніе она производитъ послѣ безконечнаго числа всѣхъ этихъ короткихъ и, главное, незначущихъ фразокъ. Вообще, послѣдняя сцена, не смотря на музыкальные недочеты, производитъ впечатлѣніе, благодаря сценическому положенію и красивому лунному освѣщенію.

Начало втораго дѣйствія опять прекрасно. Все вступленіе сплошный, сильный, истерическій вопль, основанный на одной фразѣ прошлаго дуэта, прохватывающій слушателя своею неудержимою страстностью. Превосходенъ также первый эскизъ Валкирій. Возгласы Брюнгильды, похожіе на гиканье наѣздницъ, основанные на увеличенной квинтѣ, кончающіеся триллеромъ и верхнимъ Н—

правдивы, эффектны, характерны. Кромѣ того, форма музыкальнаго эскиза закруглена, заключена. Но все это такъ коротко и скоро проходитъ, а слѣдуютъ двѣ громадныя сцены Вотана съ Фрикою и Брюнгильдою. Эти сцены могутъ быть интересны по содержанію текста, но не по музыкальному содержанію. Все вѣрно, прекрасно декламируется, но одной декламаціи мало, а музыки тутъ нѣтъ; даже оркестровый колоритъ менѣе ярокъ, чѣмъ, обыкновенно, у Вагнера. Нѣкоторое исключеніе составляетъ вторая половина сцены Вотана съ Фрикою. Фраза сомнѣнія,— пожертвовать Зигмундомъ, или нѣтъ,—удачна; она расположена на красивыхъ педаляхъ и сопровождается модуляціями тоже красивыми. Въ возгласахъ вбѣгающей Зиглинды есть болѣзненная страстность, впрочемъ, довольно казенная. Начало сцены Брюнгильды съ Зигмундомъ—чудесно; для меня это лучшее мѣсто въ оперѣ. Тутъ впервые является фраза Брюнгильды: она состоитъ только изъ трехъ нотъ, но сопровождается удивительною модуляціею, полною таинственности. Тутъ является у Зигмунда фраза глубокая, полная скорби. И обѣимъ этимъ фразамъ мѣдные инструменты сообщаютъ безотрадный мракъ и, въ то же время, торжественность. Но это только въ началѣ: потомъ фраза Зигмунда, слишкомъ часто повторяемая, начинаетъ надоѣдать, а въ концѣ сцены, Брюнгильда начинаетъ выражать свой восторгъ съ грубою вердіевскою страстностью. Далѣе въ этомъ дѣйствіи ничего нѣтъ, кромѣ декорацій музыкальныхъ и немузыкальныхъ.

Третье дѣйствіе открывается поѣздомъ Валькирій, хорошо извѣстнымъ Петербургу по концертамъ. Изъ эскиза, легко помѣченнаго въ прошломъ дѣйствіи, Вагнеръ здѣсь написалъ картину самыми яркими красками. Суть картины составляютъ увеличенныя квинты, фанфары, хроматически спускающіеся секстакорды; эта суть не богата содержаніемъ, но она идетъ къ дѣлу, а сила и красота звука всего волнующагося оркестра такъ велики, что ослѣпленный слушатель и не доискивается этой сути. Это одинъ изъ самыхъ замѣчательнѣйшихъ, изъ существующихъ музыкальныхъ пейзажей, полный дикой мощи. Еще нужно сказать, что женскіе голоса (всего 8) употреблены здѣсь съ рѣдкимъ мастерствомъ и эффектомъ; дикое гиканье воздушныхъ наѣздницъ дѣйствуетъ возбудительно. Дальнѣйшія сцены съ Вотаномъ интересны по дра-

матическому положенію, по тексту, по хорошей декламаціи, но музыкальныхъ достоинствъ въ себѣ почти не заключаютъ, за исключеніемъ самого конца. Тутъ находимъ прелестную фразку сна Брюннгильды (изъ 5-ти нотъ всего), которую Вагнеръ проводитъ черезъ весь оркестръ; тутъ мы въ оркестрѣ встрѣчаемъ чрезвычайно интересное изображеніе огня (похожее на венеринъ гротъ въ «Тангейзерѣ»); тутъ мы находимъ страстную, пѣвучую фразу (опять Верди, разумѣется, въ своемъ лучшемъ видѣ), раздающуюся послѣ большаго crescendo, со всею захватывающею звучностью вагнеровскаго оркестра.

Въ заключеніе скажу что если «Золото Рейна» сильно возбудило мое желаніе прослушать эту оперу и въ третій разъ, то «Валькирія» отнюдь этого желанія не возбудила; напротивъ: до такой степени слабое въ ней преобладаетъ надъ хорошимъ и подавляетъ его.

Не надо забывать, что каждое дѣйствіе тянется болѣе часа.

IV.

Второй день „Зигфридъ“.

Дѣйствіе первое. Пещера. Кузнецъ Миме куетъ мечъ и жалуется, что Зигфридъ ломаетъ всѣ его мечи, а ковка Нотунга ему не дается, между тѣмъ какъ, съ помощью Нотунга, онъ, Миме, могъ бы получится кольцо Нибелунговъ. Входитъ Зигфридъ съ медвѣдемъ и травитъ его на Миме. Миме упрекаетъ Зигфрида въ неблагодарности, увѣряетъ, что онъ, Миме, ему отецъ и мать, что онъ его нѣжно любитъ. Зигфридъ уличаетъ его во лжи: «я былъ въ лѣсахъ», говоритъ онъ, «и видѣлъ, что всѣ звѣри живутъ попарно. Какъ же ты можешь быть мнѣ вмѣстѣ и отцемъ и матерью? Я видѣлъ, что дѣти походятъ на своихъ родителей; я видѣлъ себя въ зеркалѣ водъ; развѣ я на тебя похожъ?» Тогда Миме разсказываетъ, что нашелъ его мать въ лѣсу, что она скончалась, родивъ его; что отъ отца остались только куски меча. Зигфридъ приказываетъ ему сковать эти куски, а самъ уходитъ. Входитъ Вотанъ путешественникомъ. Миме его принимаетъ недружелюбно; задаетъ ему три вопроса, угрожая снять голову,

если путешественникъ на нихъ не отвѣтитъ. Эти вопросы и отвѣты можно резюмировать такъ: 1) Кто живетъ въ нѣдрахъ земли?—Нибелунги и ихъ властитель, черный Альберихъ. 2) Кто живетъ на поверхности земли?—Великаны и ихъ властитель Фафнеръ. 3) Кто живетъ надъ землею?—Боги и ихъ властитель всемогущій бѣлый Альберихъ (Вотанъ). Отвѣтивъ на эти три вопроса, Вотанъ, въ свою очередь, на тѣхъ же условіяхъ, задаетъ три вопроса Миме: 1) Къ какому поколѣнію Вотанъ менѣе всего благосклоненъ и все-таки болѣе всего любитъ это поколѣніе?—Это Вельзунги съ ихъ потомкомъ Зигфридомъ. 2) Какимъ мечемъ Зигфридъ убьетъ Фафнера?—Нотунгомъ, мечемъ Вотана и Зигмунда. 3) Кто скуетъ этотъ мечъ?—Этого Миме не знаетъ.—Скуетъ его тотъ, кто ничего не страшится. Онъ же возьметъ и твою голову. Вотанъ уходитъ, а Миме начинаетъ опасаться, что все это суждено сдѣлать Зигфриду. Поэтому, когда Зигфридъ возвращается, Миме всѣми силами старается устрашить его, описываетъ самыми ужасными красками Фафнера, исполинскаго червя, причемъ самъ дрожитъ отъ страха. Но Зигфридъ невозмутимъ: страхъ ему непонятенъ, онъ желаетъ идти къ Фафнеру. Затѣмъ, замѣчая, что Миме не хочетъ ему сковать Нотунгъ, самъ принимается за эту работу. Ковка производится продолжительная и со всѣми деталями. Зигфридъ подбрасываетъ углей; раздуваетъ мѣхъ; накаляетъ до красна желѣзо; опускаетъ его въ воду, причемъ оно шипитъ, и идетъ паръ; куетъ и т. д. Во время ковки поетъ пѣсню къ мечу. Въ это время Миме начинаетъ все больше и больше опасаться Зигфрида; онъ его опоитъ, завладѣетъ мечемъ и кольцомъ, отомститъ Альбериху, и онъ Миме, карликъ, будетъ властелиномъ Нибелунговъ. Въ это же время съ такими же деталями, съ какими Зигфридъ куетъ мечъ. Миме приготовляетъ свой напитокъ. Но мечъ, готовъ. Зигфридъ разрубаетъ имъ наковальню пополамъ. Миме въ страхѣ падаетъ безъ чувствъ.

Дѣйствіе второе. Входъ въ пещеру Фафнера, который спитъ. Альберихъ его стережетъ: когда Фафнеръ умретъ, онъ надѣется завладѣть кольцомъ. Входитъ Вотанъ. Онъ пришелъ предупредить Альбериха и Фафнера о приходѣ Зигфрида. Недовольный Фафнеръ отвѣчаетъ въ рупоръ: «не мѣшай мнѣ спать». (Забавный эффектъ, очень сильный звукъ, соотвѣтствующій размѣрамъ

исполинскаго червя). Вотанъ уходитъ. Миме приводитъ Зигфрида и оставляетъ одного подъ липою. Зигфридъ радъ, что Миме ему не отецъ. Лѣсные звуки. Пастораль. Зигфридъ, желая подражать этимъ звукамъ, срѣзываетъ себѣ свирѣль, но извлекаетъ только скверные, хриплые звуки. Послѣ двухъ неудачныхъ попытокъ поправить свирѣль, бросаетъ ее и играетъ на рожкѣ очень хорошо. Фафнеръ выползаетъ изъ пещеры. Взаимныя насмѣшки; бой. Бой этотъ на сценѣ очень неудаченъ: Фафнеръ испускаетъ изъ ноздрей клубы дыма, машетъ своимъ громаднымъ хвостомъ. Зигфридъ, не зная что ему дѣлать, ходитъ кругомъ его, осматриваетъ со всѣхъ сторонъ и, наконецъ, поражаетъ мечемъ. Бой этотъ неудаченъ по винѣ Вагнера: музыка этой мимической сцены, какъ и всѣхъ остальныхъ, очень длинна. Умирающій Фафнеръ разсказываетъ свой curriculum vitae. Вынимая мечъ изъ туловища Фафнера, Зигфридъ запачкалъ руку въ крови; высасывая эту кровь, онъ вдругъ сталъ понимать птичій языкъ. Птичка поетъ, чтобы изъ пещеры онъ взялъ шлемъ и кольцо. Зигфридъ идетъ за ними въ пещеру, а въ это время крадутся на сцену, съ противоположныхъ сторонъ, Миме и Альберихъ. Брань, споръ. Миме предлагаетъ, добывъ общими силами наслѣдство Фафнера, подѣлиться. Альберихъ говоритъ, что не уступитъ ни одного гвоздя. Миме предсказываетъ, что въ этомъ случаѣ и Альберихъ ничего не получитъ. Увидя выходящаго изъ пещеры Зигфрида, оба скрываются. Птичка предупреждаетъ Зигфрида, чтобъ онъ всѣ рѣчи Миме понималъ обратно. Происходитъ весьма оригинальная и забавная сцена: Миме самымъ мягкимъ и вкрадчивымъ голосомъ говоритъ Зигфриду, что онъ его ненавидитъ, что хочетъ опоить и отрубить голову. Когда онъ подаетъ кубокъ, Зигфридъ его убиваетъ. Альберихъ за сценою хохочетъ. Убивъ Миме, Зигфридъ тащитъ его трупъ въ пещеру и входъ въ нее заваливаетъ колоссальнымъ туловищемъ Фафнера, а самъ вновь слушаетъ птичку. Она зоветъ его къ Брюннгильдѣ, а сама пролетаетъ черезъ сцену, показывая ему дорогу; Зигфридъ слѣдуетъ за нею.

Дѣйствіе третье. Пустынная мѣстность. Вотанъ вызываетъ Эрду, и спрашиваетъ, нельзя ли остановить судьбу, влекущую боговъ къ гибели? Эрда отвѣчаетъ, что все зависитъ не отъ нея, а отъ Брюннгильды. Вотанъ говоритъ, что онъ ее усыпилъ; Эрда же.

заявивъ свое совершенное безсиліе, исчезаетъ. Пролетаетъ птичка за нею входитъ Зигфридъ. Вотанъ старается его остановить, не допустить до Брюннгильды; старается сначала устрашить огнемъ, ее окружающимъ, потомъ своимъ копьемъ, но недоступный страху Зигфридъ раздробляетъ своимъ мечемъ копье. Вотанъ уходитъ со словами; пусть же свершится судьба. Перемѣна декораціи. Мы застаемъ Брюннгильду въ томъ же положеніи, въ которомъ мы ее оставили въ концѣ предыдущей оперы, т. е. спящую въ вооруженіи подъ деревомъ и окруженную огнемъ. Зигфридъ проходитъ черезъ огонь, трубя въ рожокъ. Огонь блѣднѣетъ и исчезаетъ. Зигфридъ видитъ Брюннгильду, снимаетъ съ нея вооруженіе: она остается въ женскомъ платьѣ. Его удивленіе: онъ никогда женщины не видалъ. Тутъ онъ въ первый разъ почувствовалъ робость, однако же, онъ будитъ Брюннгильду поцѣлуемъ. Первое радостное обращеніе Брюннгильды къ солнцу, свѣту, дню. Страстное объясненіе Зигфрида въ любви. И Брюннгильда его любитъ, и вѣкъ любить будетъ, но она проситъ пощадить ее, потому что иначе она потеряетъ свое безсмертіе. Но Зигфридъ неумолимъ; тогда и она, пренебрегая своимъ безсмертіемъ, отдается ему, какъ простая женщина.

Въ этомъ сюжетѣ Вагнеръ опять обратился къ своему любимому факту и пейзажу. Медвѣдь, ковка меча со всѣми деталями, исполинскій червь, бой съ нимъ, птичка, — все это внѣшность, все это требуетъ только музыкальнаго колорита, все это очень любопытно, интересно, но только во второй половинѣ послѣдняго дѣйствія Вагнеръ трогаетъ сердечныя струны. Страненъ также герой (а Зигфридъ, повидимому, любимый герой Вагнера: онъ своего сына нарекъ Зигфридомъ); герой, правда, неустрашимый, но дѣйствующій не вслѣдствіе собственныхъ побужденій, а «по птичьему велѣнію», въ буквальномъ смыслѣ этого слова.

Такъ какъ «Зигфридъ» опера чисто волшебная, съ бездною мѣняющихся картинокъ, почти безъ лиризма; такъ какъ она совершенно подходитъ подъ родъ таланта Вагнера, то и неудивительно, что въ ней много превосходнаго, что она несравненно выше «Валкиріи». Еще прибавлю, что здѣсь система Вагнера въ полной силѣ, что отъ нея отступленія нѣтъ. Весь первый актъ

отличный. Вступленіе основано на терціяхъ раздумія Миме, и на его крошечной фразѣ, извѣстной уже изъ «Золота Рейна». Эти терціи являются всегда, когда Миме размышляетъ; онѣ образуютъ очень курьёзныя гармоніи. Крошечная фразка Миме оказывается еще неисчерпанною, напротивъ того, Вагнеръ строитъ на ней чудеса гармоній. Музыкальный характеръ Миме поразителенъ. Это лучшая изъ всѣхъ характеристикъ Вагнера, до такой степени она типична, правдива и сплошь выдержана; всюду видѣнъ трусъ, плутъ, іезуитъ. Возьмемъ, напримѣръ, первое дѣйствіе «Зигфрида». Какъ хороша жалостная, пасторальнаго характера, фраза, которою Миме увѣряетъ Зигфрида въ своей любви къ нему. Она мягкая, но въ ней такъ и чувствуется ложь. И какъ ловко онъ прерываетъ этою, постоянно возвращающеюся фразою, настойчивые распросы Зигфрида. Какъ изумительно хорошо изображенъ въ этомъ дѣйствіи страхъ Миме. Это родъ скерцо, все основанное на увеличенной квинтѣ. Примѣнивъ къ этому эпизоду все свое мастерство гармониста и инстументатора, Вагнеръ сдѣлалъ изъ него чудо оригинальности и типичности. (Въ высшей степени замѣчательна аналогія, существующая между Миме въ сценѣ страха и Матутою въ «Псковитянкѣ», аналогія поразительная; между тѣмъ какъ во время сочиненія «Псковитянки» г. Корсаковъ «Зигфрида» не зналъ). Очень хорошъ также въ этомъ актѣ и самъ Зигфридъ, герой нетерпѣливый и неустрашимый. Въ началѣ Вагнеръ даетъ ему двѣ темы, одну въ $^6/_8$, другую въ $^2/_4$, обѣ живыя, родъ скерцо; первая изъ нихъ пѣсня, которую потомъ Зигфридъ постоянно играетъ на своемъ рожкѣ (это простая тема съ отпечаткомъ весьма умѣстной наивности). Вторая тема вся основана на квартахъ. Еще въ первой сценѣ должно отмѣтить красивую, пѣвучую (разумѣется, только въ оркестрѣ) тему, когда онъ мечтаетъ о своей матери; довольно обыкновенную, во французскомъ вкусѣ пастороль (когда онъ бывалъ въ лѣсахъ и смотрѣлся въ зеркало водъ), и передъ уходомъ—родъ пѣсни сильной и характерной. Во второй сценѣ «Зигфрида» хороши всѣ детали ковки меча, но особенно выдается пѣсня его: массивная, мощная, полная дѣвственной, неукротимой энергіи, съ такими же массивными, мощными и полными энергіи акомпаниментами. По характеру и достоинству я могъ бы сравнить эту капитальную пѣсню

съ пѣснею Варлаама въ «Борисѣ Годуновѣ». Сдѣлаю маленькое техническое замѣчаніе: въ партіи Зигфрида, въ первомъ дѣйствіи, Вагнеръ часто прибѣгаетъ къ секвенціямъ: онѣ всегда удачны и придаютъ этой партіи особенный характеръ настойчивости и упорства. Еще укажу на одну мелочь: и Миме, и Зигфридъ—оба куютъ. Но Миме на мелкой темкѣ $^9/_8$, а Зигфридъ на темѣ крупной, широкой въ $^9/_4$; такъ умъ и мастерство Вагнера проявляются во всѣхъ мелочахъ. Въ этомъ дѣйствіи есть еще одна большая сцена Миме съ Вотаномъ. Эта сцена нѣсколько уступаетъ двумъ описаннымъ, но и въ ней есть хорошее; всѣ вопросы и отвѣты сдѣланы умно, умѣстно, а что касается Вотана, то Вагнеръ расщедрился и далъ ему новую, красивую, хроматически понижающуюся послѣдовательность акордовъ, и новую, торжественную тему, напоминающую, впрочемъ, одно сонатное andante Бетховена. Отсюда видно, что, не смотря на нѣкоторые неизбѣжные мелкіе недочеты, о которыхъ не стоитъ и говорить, все это дѣйствіе въ высшей степени интересно, и я его считаю самымъ удачнымъ изъ всѣхъ четырехъ оперъ.

Прекрасно и второе дѣйствіе, но уже въ немъ меньше хорошей музыки: здѣсь наполовину музыка замѣнена декоративною, нѣсколько даже шаржированною колоритностью оркестра. Къ такимъ декоративнымъ мѣстамъ должно отнести: 1) оркестровое вступленіе непроходимаго мрака: оно изображаетъ Фафнера и Альбериха. Фафнеръ—хриплый униссонъ всѣхъ самыхъ низкихъ инструментовъ, лѣниво поднимающійся наверхъ и уменьшенная квинта на́голо. Альберихъ—извѣстный уже акордъ и тема проклятія. 2) Сцену Вотана. Здѣсь отмѣчу слѣдующій комическій эпизодъ: когда Фафнеръ говоритъ «не мѣшай мнѣ спать», онъ въ рупоръ дѣлаетъ portamento на интервалъ уменьшенной квинты, какъ бы зѣвая. 3) Бой съ Фафнеро́мъ. 4) Сцену Альбериха съ Миме. 5) Лѣсные звуки до появленія птички. Все это удивительно колоритно, но только колоритно; остальное же и музыкально. Среди мечтаній Зигфрида подъ деревомъ, является красивѣйшая тема мечты о матери, прелестно гармонизованная. Тутъ-то мнѣ было особенно досадно, что голосъ, поющій «что-то», мѣшалъ слушать плѣнительнѣйшую музыку оркестра (Несомнѣнно, Вагнеръ могъ бы написать геніальный балетъ, въ которомъ дѣйствующія лица не

обязаны пѣть). Эпизодъ со свирѣлью—милая шутка. Пѣсня на рожкѣ—лихая; ея конецъ превосходно соединяется съ храпомъ проснувшагося Фафнера. Тема птички опять основана на нотахъ акорда, чего въ «Зигфридѣ» до сихъ поръ почти не было, но въ настоящемъ случаѣ и съ настоящею инструментовкою это придаетъ ей особенный, привлекательный, легкій птичій характеръ. Послѣдняя сцена Миме—одна изъ лучшихъ сценъ. Здѣсь Вагнеръ достойнымъ образомъ завершаетъ эту изумительную характеристику. Здѣсь опять ползучая вкрадчивость Миме является въ полномъ блескѣ своего притворства. Здѣсь, между прочимъ, интересно съ технической стороны сплошное употребленіе квершталдовъ и расходящіяся хроматическія гаммы на ударахъ того же акорда. Еще разъ повторяю, характеръ Миме одинъ изъ самыхъ совершенныхъ оперныхъ характеровъ. Когда Миме убитъ, Альберихъ хохочетъ на темѣ Миме: это опять штрихъ мастерства необыкновеннаго. Конецъ дѣйствія (Зигфридъ идетъ за птичкою)—красивъ и въ музыкальномъ и въ сценическомъ отношеніяхъ. Въ этихъ двухъ дѣйствіяхъ длинноты чувствуются меньше, чѣмъ гдѣлибо у Вагнера, хотя каждое дѣйствіе все-таки не меньше часа съ четвертью.

Въ послѣднемъ дѣйствіи есть лиризмъ, есть страсть и любовь, стало быть, музыка его слаба. Двѣ сцены Вотана съ Эрдою и Зигфридомъ, длинны и мало интересны. Это все повтореніе фразъ, извѣстныхъ уже, или фразъ незначущихъ, колоритно переданныхъ оркестромъ. Но къ этому колориту, какъ онъ ни хорошъ, мы уже привыкли; намъ хотѣлось бы музыки, а ее-то сильно и не хватаетъ. Сцена съ Брюнгильдою тоже въ цѣломъ неудачна. Она начинается нескончаемымъ блужденіемъ по всему своему діапазону сначала одной скрипки, потомъ скрипокъ въ терцію. И ноютъ онѣ точно больныя, и все это такъ вычурно, неестественно, несвойственно, такъ это «сдѣлано». Это раздражаетъ нервы слушателя, но раздражаетъ ихъ физически, какъ продолжительный вой вѣтра въ деревнѣ, въ длинную осеннюю ночь. Возгласы Зифрида тоже принадлежатъ къ истерическимъ и въ тоже время ординарнымъ возгласамъ. То, что поетъ Брюннгильда, гораздо лучше. Ея обращеніе къ солнцу, свѣту, дню только характерно. Эта характерность происходитъ отъ извѣстной послѣдовательности трезвучій,

мажорныхъ и минорныхъ. Но у Брюннгильды есть одинъ очаровательный эпизодъ; на словахъ: «Ewig war ich, ewig bin ich» является темка на фразѣ сна Брюннгильды, потомъ является еще новая темка, всѣ три соединяются вмѣстѣ, и трудно передать словами, до какой степени эти сплетенія плѣнительны; но онѣ не развиты, онѣ тянутся такъ недолго. Самый конецъ—развалъ любовнаго дуэта—для меня смѣшенъ. Страсть Зифрида и Брюннгильды достигла высшаго предѣла; оба они ей предаются неудержимо; вотъ гдѣ необходимы жгучіе, страстные звуки, а что дѣлаетъ Вагнеръ? Онъ дѣлаетъ педаль, въ родѣ тѣхъ, которыми наши праотцы кончали большія фуги. Въ басу гудитъ одна нота, всѣ инструменты разгулялись и прыгаютъ неуклюже съ кварты на кварту, а сопрано съ теноромъ надрываются почти сплошь на томъ же верхнемъ G. Это такъ старомодно, такъ сухо, деревянно, такъ формально и фальшиво, что всякій разъ производило на меня комическое впечатлѣніе. Такъ можетъ выражатся любовный экстазъ контрабаса къ контрфаготу, но не Зигфрида къ Брюннгильдѣ. Вотъ гдѣ нужно было бы пѣніе, а не декламація и крикъ на «какихъ нибудь» нотахъ, вотъ гдѣ нужна была бы тема и мелодія, а не прыжки оркестра съ кварты на кварту.

Нужно замѣтить, что въ «Зигфридѣ» мы два раза встрѣчаемся съ совокупнымъ пѣніемъ двухъ лицъ: въ концѣ перваго дѣйствія Зигфридъ поетъ съ Миме, въ концѣ оперы—Зигфридъ съ Брюнгильдою. Значитъ и Вагнеръ не отвергаетъ въ принципѣ совокупнаго пѣнія, если оно мотивировано раціонально. Также въ «Зигфридѣ» уже начинаютъ надоѣдать быстрые штрихи струнныхъ безъ которыхъ Вагнеръ не можетъ сдѣлать ни шагу. Назначеніе этихъ штриховъ—болѣе сильный, энергическій упоръ, какъ бы съ разбѣга, на ихъ послѣдней нотѣ, но уже въ «Зигфридѣ» этотъ эффектъ пріѣдается, вслѣдствіе безпримѣрнаго имъ злоупотребленія.

Послѣ каждаго изъ дѣйствій этихъ двухъ оперъ, публика довольно сильно апплодировала, но безъ особеннаго энтузіазма. Повидимому, «Зигфридъ» болѣе понравился, чѣмъ «Валкиріи». Самое меньшее, почти ничтожное, впечатленіе произвелъ второй актъ «Валкиріи». Императоръ Вильгельмъ, послѣ представленія «Валкиріи», уѣхалъ изъ Байрейта.

5-го (17-го) августа.

V.

Третій день „Гибель боговъ“.

Вступленіе. Дикое мѣсто, на которомъ Вотанъ усыпилъ Брюннгильду. Три Норны (родъ Парокъ) ткутъ судьбу и по очереди ведутъ таинственныя, символическія рѣчи. Онѣ нѣкогда натягивали свои нити около дуба, близъ котораго протекалъ ручей; но Вотанъ вырубилъ изъ дуба копье—и дерево засохло; онъ выпилъ воды изъ ручья,—ручей засохъ, а Вотанъ лишился одного глаза. Пѣсни ихъ стали мрачны, и онѣ болѣе не ткутъ у этого дерева. Вотанъ держалъ весь свѣтъ въ своей власти; но нашелся герой, который раздробилъ его копье. Вотанъ приказалъ срубить дерево. Возвышается Валгалла; въ ней боги-герои. Куча сухихъ вѣтвей ее окружаетъ—это остатки дерева; оно горитъ и освѣщаетъ Валгаллу. Такія и тому подобныя рѣчи ведутъ съ собою Норны. Ночь проходитъ; онѣ не видятъ; ихъ пряжа спутана, веретено сломано, нить рветься. Только кольцо съ ненавистью и завистью совершаетъ свое дѣло. Ихъ всезнаніе кончено. Онѣ связываютъ себя нитями, обнимаются и исчезаютъ подъ землею.

Свѣтаетъ. Входятъ Зигфридъ и Брюннгильда. Любовная сцена. Одна любовь Брюннгильды его не удовлетворяетъ. Сама Брюннгильда посылаетъ его искать новыхъ подвиговъ. Она даритъ ему коня, онъ ей кольцо. Прощаніе. Зигфридъ ее оставляетъ подъ защитою огня.

Дѣйствіе первое. Берега Рейна. Жилище Гагена, Гунтера и Гутруны, властителей Гибихунговъ, племени тоже божественнаго происхожденія. Мрачный, мудрый и властолюбивый Гагенъ сынъ Гримгильды, изнасилованной Альберихомъ; Гунтеръ и Гутруна—ея законныя дѣти. Между ними рѣчь идетъ о перстнѣ и богатствахъ Нибелунговъ, находящихся теперь въ рукахъ Зигфрида, который имъ не знаетъ цѣны. Гагенъ разсказываетъ про подвиги Зигфрида, умалчивая только о его связи съ Брюннгильдою. Вскорѣ онъ пріѣдетъ сюда: нужно дать ему напитокъ, отъ котораго онъ

забудетъ всѣхъ женщинъ; тогда онъ увидитъ Гутруну, полюбитъ ее и женится на ней. А Гунтеръ долженъ жениться на Брюнгильдѣ. Но такъ какъ самъ онъ не въ силахъ пройти сквозь огонь, окружающій Брюннгильду, то это за него сдѣлаетъ Зигфридъ, принявъ на себя видъ Гунтера. (У Зигфрида есть, вѣдь, волшебный шлемъ). Все такъ и происходитъ. Пріѣзжаетъ на лодкѣ съ конемъ Зигфридъ искать приключеній, предлагая сильному племени Гибихунговъ вражду или дружбу.—Гунтеръ его встрѣчаетъ съ живѣйшими увѣреніями дружбы. Гутруна выноситъ напитокъ, Зигфридъ пьетъ здоровье Брюннгильды и тутъ же ее забываетъ. Увлеченный Гутруною, за ея руку онъ обѣщаетъ Гунтеру достать ему Брюннгильду. Клятва въ дружбѣ: Зигфридъ и Гунтеръ разрѣзаютъ себѣ мечами руки, смѣшиваютъ свою кровь съ виномъ, пьютъ по очереди, и засимъ Гагенъ разрубаетъ рогъ, изъ котораго они пили, пополамъ. Новые друзья уѣзжаютъ за Брюннгильдою. Гагенъ глядитъ вслѣдъ, говоритъ, что все же кольцо будетъ принадлежать ему, что онъ будетъ властелиномъ.

Слѣдующая сцена происходитъ опять на Брюннгильдиной скалѣ. Къ ней пріѣзжаетъ ея сестра, валкирія Вольтраута. Брюннгильда разсказываетъ, что съ нею было (содержаніе «Зигфрида». Вообще, у Вагнера въ операхъ, составляющихъ «Нибелунговъ перстень», постоянно встрѣчаются разсказы содержанія предыдущихъ оперъ, какъ бы съ тою практическою цѣлью, чтобъ каждую изъ нихъ можно было давать независимо отъ другихъ, причемъ общій смыслъ былъ бы понятенъ). Вольтраута, въ свою очередь, разсказываетъ, что съ тѣхъ поръ, какъ Брюннгильда ихъ покинула, у нихъ въ Валгаллѣ мракъ и безспокойство. Сначала Вотанъ на лошади сплошь путешествовалъ одинъ. Недавно онъ вернулся съ раздробленнымъ копьемъ, велѣлъ срубить вѣковое дерево и сдѣлать изъ него костеръ. Онъ собралъ боговъ около себя, и всѣ усѣлись. Такъ онъ сидитъ безмолвный и серьезный, держа въ рукѣ обломки своего копья, не дотрагиваясь даже до яблокъ Фреи. Разъ онъ сказалъ, что еслибъ Брюннгильда возвратила роковое кольцо дочерямъ Рейна, все еще могло быть спасено. Вольтраута и явилась просить Брюннгильду объ этомъ. Но, не смотря на всѣ просьбы сестры, Брюннгильда неумолима: она изгнана изъ числа боговъ; это кольцо память Зигфрида; оно ей замѣняетъ самого

Зигфрида; любовь важнѣе безсмертія. Вольтраута въ отчаяніи уѣзжаетъ. Слышенъ рожокъ Зигфрида. Брюнngильда бѣжитъ ему на встрѣчу, но передъ ней предстаетъ Зигфридъ въ видѣ Гунтера; онъ пришелъ взять ее въ жены, пусть она его ведетъ въ брачную комнату. Брюннгильда указываетъ на свой перстень. Зигфридъ его насильственно отнимаетъ. Тогда Брюннгильда, подчиняясь силѣ перстня, съ отчаяніемъ и отвращеніемъ, идетъ въ брачную комнату. Зигфридъ, слѣдуя за нею, обращается къ своему мечу: «ну, Нотунгъ, покажи себя: что я цѣломудренно посваталъ брату, то пусть ему моя преданность и сохранитъ. Ты не допусти меня до его жены».

Дѣйствіе второе. Опять у Гунтера. Берега Рейна. Гагенъ спитъ, сидя подъ деревомъ. Его отецъ Альберихъ бесѣдуетъ съ нимъ, поднявшись изъ подъ земли. Уже гибель боговъ приближается, уже Вотанъ побѣжденъ своими потомками. Надо только завладѣть перстнемъ и помѣшать, чтобъ онъ не попалъ въ руки дочерей Рейна. Альберихъ скрывается подъ землею; свѣтаетъ; Гагенъ пробуждается. Входитъ Зигфридъ, а Гутруна ему на встрѣчу; онъ всѣхъ опередилъ, чтобъ поспѣшить къ милой Гутрунѣ. Она его со страхомъ допрашиваетъ: былъ-ли онъ въ связи съ Брюннгильдою или нѣтъ?—Нѣтъ. Какъ сѣверъ далекъ отъ запада и востока, такъ онъ былъ далекъ отъ Брюннгильды, а на утро уступилъ ее Гунтеру. Гутруна въ восторгѣ уходитъ съ Зигфридомъ сзывать женщинъ; Гагенъ поднимается на гору, трубитъ въ рогъ и сзываетъ всѣхъ вооруженныхъ мужчинъ. Рѣчи его насмѣшливы: «бѣгите всѣ, случилось несчастіе: Гунтеръ везетъ себѣ жену; приносите жертвы богамъ». Хоръ привѣтствуетъ пріѣзжающихъ Гунтера съ Брюннгильдою. На встрѣчу имъ выходятъ Зигфридъ съ Гутруною. Брюннгильда узнаетъ Зигфрида, видитъ на его рукѣ перстень; ей говорятъ, что Гутруна его жена. Ужасъ и отчаяніе Брюннгильды. Она допрашиваетъ Гунтера, онъ ли далъ Зигфриду кольцо? Тотъ молчитъ. Она допрашиваетъ Зигфрида самъ онъ взялъ кольцо? Онъ не помнитъ. Тогда Брюннгильда начинаетъ смутно понимать обманъ и громко объявляетъ, что она жена Зигфрида. Всеобщее смятеніе. Зигфридъ на копьѣ Гагена клянется, что мечь Нотунгъ отдѣлялъ его отъ Брюннгильды (онъ, вѣдь , забылъ свои прежнія къ ней отношенія); она на томъ же копьѣ клянется, что она была

его женою (вѣдь, въ ту роковую ночь она видѣла передъ собою не Зигфрида, а Гунтера). Вся сцена бѣшена въ высшей степени. Зигфридъ уводитъ Гутруну. Оставшаяся Брюннгильда желаетъ мстить Зигфриду. Она позоритъ Гунтера за его обманъ и трусость, говоритъ Гагену, что Зигфрида можно убить только въ спину. Завтра его убьютъ, а Гутрунѣ скажутъ, что онъ погибъ на охотѣ, Въ эту минуту, какъ смерть Зигфрида рѣшена, выходитъ его свадебное шествіе: впереди мальчики съ вѣтвями радостно пригаютъ; Гутруну несутъ на плечахъ; Зигфридъ, увѣнчанный цвѣтами, идетъ рядомъ съ нею.

Дѣйствіе третіе. Опять берега Рейна, но все разные пейзажи. Дочери Рейна поютъ обращеніе къ солнцу и сѣтуютъ о потерянномъ перстнѣ. Входитъ Зигфридъ и любезничаетъ съ русалками. Онѣ выпрашиваютъ у него кольцо, то льстя ему, то насмѣхаясь надъ нимъ. Онъ снимаетъ кольцо и готовъ уже его отдать, но, узнавъ, что ему сегодня-же угрожаетъ смерть, если онъ перстень сохранитъ у себя, неустрашимый Зигфридъ не отдаетъ имъ кольца. Дочери Рейна удаляются отъ этого безумца. Входятъ Гагенъ, Гунтеръ, охотники и дѣлаютъ здѣсь привалъ. Чтобъ развлечь Гунтера, Зигфридъ разсказываетъ про Миме, Фафнера, про птичій языкъ, но о Брюннгильдѣ ничего не помнитъ. Чтобъ онъ припомнилъ, Гатенъ подаетъ ему какой то напитокъ. Тогда Зигфридъ открываетъ свои отношенія къ Брюннгильдѣ. Гунтеръ совершенно пораженъ. Гагенъ показываетъ Зигфриду двухъ вороновъ, пролетающимъ по сценѣ, спрашивая, понимаетъ ли онъ ихъ языкъ? Чтобъ на нихъ взглянуть, Зигфридъ поворачивается къ Гунтеру спиною, тотъ его и убиваетъ. Зигфридъ умираетъ, вспоминая Брюннгильду. Его трупъ на носилкахъ уносятъ.

Послѣдняя сцена происходитъ въ жилищѣ Гунтера. Ночь. Изъ своей комнаты выходитъ Гутруна: ей не спится, ее тревожатъ сновидѣнія; конь ржалъ три раза; смѣхъ Брюннгильды ее разбудилъ. За сценою слышенъ голосъ Гагена. Онъ входитъ и обращается къ Гутрунѣ: поди встрѣчай Зигфрида. Онъ не будетъ больше драться, но и не будетъ ухаживать за другими женщинами. Его кабанъ убилъ. Вносятъ трупъ Зигфрида. Гутруна съ отчаяніемъ на него падаетъ. Гагенъ убиваетъ Гунтера. Убивъ брата, онъ хочетъ снять кольцо съ руки мертваго Зигфрида, но

рука поднимается и грозитъ. Входитъ Брюннгильда со словами: «Пусть умолкнетъ радостный звукъ вашего вопля». Она приказываетъ сложить костеръ, увѣнчать его цвѣтами, положить на него тѣло Зигфрида. Она прощается съ Зигфридомъ («никто лучше его не сохранялъ клятвы, чистоту, и никто не поступалъ вѣроломнѣе»), его кольцо надѣваетъ себѣ на руку («пусть огонь, который меня поглотитъ, очиститъ это кольцо отъ проклятія»), зажигаетъ костеръ, говоритъ двумъ пролетающимъ воронамъ, чтобъ они сказали Логе, что гибель боговъ начинается, чтобъ онъ шелъ къ нимъ на Валгаллу. Она приказываетъ привести коня, привѣтствуетъ его и вмѣстѣ съ нимъ бросается на костеръ (въ дѣйствительности, уходитъ въ заднюю кулису). Костеръ проваливается. Въ это же время Рейнъ выступаетъ изъ береговъ, тушитъ костеръ, разрушаетъ жилище Гунтера. Являются три дочери Рейна: одна изъ нихъ держитъ кольцо, Гагенъ бросается за кольцомъ и тонетъ. Задняя декорація раздвигается: видны боги въ пылающей Валгаллѣ. Такимъ образомъ, Брюннгильда, принося все въ жертву любви, искупаетъ проклятіе, навлеченное на землю властолюбивымъ Альберихомъ.

Въ этомъ сюжетѣ, такъ же какъ и въ «Валкиріи», общечеловѣческія страсти затронуты болѣе, чѣмъ въ двухъ остальныхъ операхъ: вся семья Гунтера—обыкновенные люди. Въ этой оперѣ участвуютъ даже хоры. Но страсти эти не получаютъ нормальнаго, естественнаго развитія, вслѣдствіе спутанныхъ и странныхъ двойныхъ отношеній Зигфрида къ Брюннгильдѣ. Послѣдняя сцена, въ декоративномъ отношеніи, въ высшей степени эффектна и интересна. Можно сказать даже, что чувствуется излишнее загроможденіе этихъ эффектовъ. Личность Брюннгильды, впрочемъ, возбуждаетъ искреннюю симпатію. Въ цѣломъ сюжетъ «Нибелунгова перстня» едва ли можетъ возбудить особенный интересъ и симпатію зрителя. Все же это сказка, несмотря на ея символическій и философскій смыслъ, доискаться котораго изъ либретто нѣтъ возможности. Для этого необходимы продолжительныя и многочисленныя студіи, или же либретто должны быть снабжены многочисленными комментаріями. Очевидно, до подобныхъ сюжетовъ, мы еще не доросли, и, признаюсь, сомнѣваюсь доростемъ ли когда. Все это слишкомъ намъ чуждо, и особенно тяжело отсут-

ствіе въ дѣйствующихъ лицахъ личной воли: все это несчастныя, безотвѣтственныя маріонетки, дѣйствующія исключительно по волѣ судебъ. Это безсиліе воли придаетъ всему сюжету мрачный характеръ, производитъ тяжелое впечатлѣніе, но все же дѣлаетъ зрителей безучастными къ героямъ Вагнера, изъ которыхъ только Зигмундъ, Зиглинда и Брюнигильда возбуждаютъ симпатію. И Вагнеръ употребилъ слишкомъ двадцать лѣтъ на разработку такого сюжета! Конечно, онъ былъ увлеченъ нѣмецкимъ духомъ, символическимъ значеніемъ, поэтическою фантастичностью многихъ эпизодовъ сказанія о Нибелунгахъ. Но такъ какъ музыка есть языкъ общій, то жаль, что родъ таланта Вагнера не могъ его привести къ выбору сюжета болѣе общечеловѣческаго, болѣе общедоступнаго. Это не упрекъ Вагнеру за выборъ такого сюжета; подобные упреки, которые слишкомъ часто критика дѣлаетъ авторамъ, просто нелѣпы. Навѣрное, каждый авторъ выбираетъ сюжетъ, болѣе всего подходящій къ роду его способностей, и, навѣрное, обработаетъ его лучше всѣхъ другихъ сюжетовъ, такъ что и самое произведеніе выйдетъ совершеннѣе и удачнѣе. Критика можетъ только указывать на недостатки сюжета, можетъ заявлять только сожалѣніе о слишкомъ исключительномъ направленіи способностей композитора.

Въ «Гибели боговъ», система Вагнера доведена до своихъ крайнихъ предѣловъ, до страшныхъ преувеличеній и злоупотребленій, такъ что ея хорошія стороны совершенно задавлены недостатками и ложностью принциповъ. Сказанное относится особенно къ первымъ двумъ дѣйствіямъ оперы. Темы уже совершенно исчезаютъ. Остаются только какіе-то жалкіе отрывки, осколки, крохи темъ. Всеобще броженіе всѣхъ инструментовъ оркестра не перестаетъ ни на минуту. Броженіе это дѣлается крайне не церемоннымъ: голоса уже не скрещиваются, а толкаютъ другъ друга, образуя невозможные диссонансы, не интересные рисунки, нестройную толпу. Гармоническая и модуляціонная новизна переходитъ часто предѣлы и приводитъ къ некрасивой какофоніи: краски оркестра наложены такъ густо и такъ онѣ разнообразны, что не только подъ ихъ густымъ слоемъ рисунокъ совершенно исчезаетъ, но и самые цвѣта красокъ убиваютъ, уничтожаютъ другъ друга, и все уподобляется тѣмъ стариннымъ, почернѣвшимъ кар-

тинамъ, на которыхъ ничего разобрать нельзя. И, среди этой хаотической паутины голосовъ, среди этихъ страшныхъ, небывалыхъ диссонансовъ, (я думаю въ первыхъ двухъ дѣйствіяхъ, трезвучіе встрѣчается только два раза: это заключительный акордъ перваго и заключительный акордъ втораго дѣйствія), среди этого нагроможденія красокъ, вы стараетесь уловить сущность, т. е. музыкальную мысль, т. е. тему, и натыкаетесь только на крошечные отрывки музыкальныхъ фразъ. Эти два дѣйствія точно мистификація, точно шарада, заданная слушателю, который, такъ сказать, на лету долженъ схватывать тематическіе обломки и угадывать, къ какой фразѣ они принадлежатъ и какое лице, предметъ или мысль они изображаютъ. И хотя бы въ теченіе двухъ дѣйствій (первое со вступленіемъ—антракта нѣтъ—тянется два часа) былъ для уха слушателя какой либо отдыхъ, какое нибудь успокоеніе! Нѣтъ, ничего. Это точно одновременный говоръ тысячи человѣкъ, среди котораго вамъ удается, при самомъ напряженномъ вниманіи, схватить слово тамъ, слово сямъ, но въ цѣломъ—совершенный хаосъ. Не могу передать словами, какъ это мучитъ слушателя и какое тяжелое впечатлѣніе производитъ. Послѣ втораго дѣйствія, одинъ вагнеристъ, — превосходный и добросовѣстнѣйшій музыкантъ,—сказалъ мнѣ: «Это такъ сложно, что изъ всей этой полутора тысячи слушателей едва ли найдется пятьдесятъ, способныхъ схватить и понять это». Да, едва нашлось пятьдесятъ (я къ ихъ числу не принадлежатъ), скажу болѣе,—едва ли нашлось тридцать. Похвала это «Гибели боговъ» и Вагнеру, или порицаніе? Самыя великія, глубокія мысли и произведенія большинству бываютъ недоступны. Для ихъ надлежащаго уразумѣнія, нужна и большая сила ума, и громадная предварительная подготовка. Но это бываютъ произведенія философскія, но не предназначенныя для сцены. Подобныя философскія произведенія могутъ существовать и въ музыкѣ. Ихъ недоступность можетъ быть или результатомъ ихъ крайней геніальности (напримѣръ, послѣдніе квартеты Бетховена, и теперь еще восхищающіе весьма немногихъ), или ихъ туманности (я, кажется, безъ ошибки могу причислить «Гибель боговъ» именно къ этой категоріи). Слѣдовательно, еслибъ послѣднее произведеніе Вагнера не назначалось для сцены, еслибъ это было кабинетное произведеніе для чтенія, трактующее объ отвлеченныхъ

задачахъ, а не ясное сценическое дѣйствіе, то, анализируя качества этого произведенія, нельзя было бы сказать ни слова противъ его сложной формы. Но музыкальное изображеніе драмы, происходящей на сценѣ, изображеніе характеровъ дѣйствующихъ лицъ, даже самыхъ глубокихъ, всегда должно быть удобопонятно, ясно и ярко. А такъ какъ «Гибель боговъ» претендуетъ быть оперою, то въ ея крайней, небывалой, невообразимой сложности заключается ея самое абсолютное осужденіе. Нечего и говорить, что эта сложность оркестра окончательно стираетъ съ лица земли пѣвцовъ. Здѣсь Вагнеръ былъ бы раціональнѣе, еслибъ помѣстилъ оркестръ на сценѣ, а пѣвцовъ сдѣлалъ невидимыми. Два первые акта «Гибели боговъ» самый яркій примѣръ того, до какихъ безотрадныхъ результатовъ можетъ довести злоупотребленіе многоголосіемъ, гармоническимъ богатствомъ и ложностью системы. Еще разъ повторяю, что въ этихъ двухъ дѣйствіяхъ многоголосный и гармоническій хаосъ не останавливается, и сплошь совершенно затемняетъ и уничтожаетъ драматическій ходъ пьесы.

Послѣ сказаннаго, разумѣется, относительно деталей, я могу быть очень краткомъ. Въ первомъ дѣйствіи, самое лучшее, дѣйствительно, прекрасный антрактъ, связывающій вступленіе съ первымъ дѣйствіемъ. Онъ основанъ на темѣ рожка Зигфрида и на темѣ дочерей Рейна. Особенно хорошо его начало: изъ темы рожка Вагнеръ дѣлаетъ отличное скерцо, которое могло не испортить бы любую симфонію. Далѣе въ этомъ дѣйствіи можно еще отмѣтить красивую и мягкую характеристику Гутруны, когда она выноситъ Зигфриду рогъ съ напиткомъ, и самый конецъ дѣйствія, когда побѣжденная Брюнгильда сдается Зигфриду-Гунтеру. Остальное же, помимо запутанности, къ которой больше возвращаться не буду, поражаетъ бѣдностью тематическаго творчества. Это или посредственныя, мало оригинальныя, даже въ ритмическомъ отношеніи, темы Гунтера и Гагена, или повтореніе отрывковъ старыхъ темъ, которыя уже нѣсколько тяжело слушать четвертый вечеръ сряду. Особенно неудаченъ кровавый брудершафтъ: онъ очень декоративенъ, изысканъ и, въ то же время, грубъ и баналенъ.

Во второмъ дѣйствіи почти уже рѣшительно не на чѣмъ остановиться, развѣ на привѣтствіи хора Гунтеру и Гутрунѣ (родъ

марша, эффектнаго и не лишеннаго грандіозности, но построеннаго на скудной, незначущей фразкѣ). Остальное ужасно: изумительный образчикъ нелѣпыхъ интерваловъ (Гагенъ обязанъ въ одномъ мѣстѣ взять интервалъ одиннадцатой), тематической бѣдности (тема мести Гагена состоитъ только изъ двухъ нотъ), безсодержательной декоративности (первая сцена Гагена съ Альберихомъ), вычурности и нелогичности модуляціонной (клятва на мечѣ рѣдкаго безобразія) и т. д. Это дѣйствіе, да, въ сущности, и всю «Гибель боговъ» могъ написать только человѣкъ, котораго вѣра въ себя и самообольщеніе дошли до высшаго болѣзненнаго предѣла, сдѣлались маніею и лишили его всякой критической способности. Отмѣчу, однако, что въ этой оперѣ Вагнера есть хоры, которые, какъ и у другихъ смертныхъ, спрашиваютъ всѣ вмѣстѣ «was ist's», не смотря на нелѣпость этого «одновременнаго» вопроса, и есть тріо (клятва Брюннгильды, Гунтера и Гагена убить Зигфрида), въ которомъ по старомодному, сопрано и баритонъ стоятъ у рампы, а злобный басъ немного поодаль. — При страшныхъ недостаткахъ, дѣлающихъ эти два дѣйствія невозможными на сценѣ, музыкантъ не безъ интереса просмотритъ ихъ у себя дома, и, среди гармоническихъ безобразій, найдетъ мѣстами замѣчательную гармоническую новизну и смѣлость, достойныя всякаго вниманія.

Третье дѣйствіе много проще, много яснѣе и много сноснѣе, но новаго въ немъ не найдемъ ничего. Оно открывается красивымъ, извѣстнымъ уже, тріо дочерей Рейна. Это тріо перифразъ начала «Золота Рейна» и, какъ музыка, мнѣ нравится болѣе, но какъ оркестровка, я предпочитаю варіантъ, находящійся въ первой оперѣ. Разсказъ Зигфрида умно построенъ на извѣстныхъ соотвѣтствующихъ темахъ. Его убійство происходитъ на соединенныхъ темахъ Фафнера (уменьшенная квинта), мести Гагена (двѣ ноты): и проклятія Альбериха. (Вотъ еще чѣмъ удобны фанфарныя темы, помимо легкости ихъ изобрѣтенія, ихъ также легко съ собою соединять). Похоронный маршъ — колоритенъ, но мы его уже слышали. Послѣдняя сцена ничтожна по музыкѣ, потому что она сердечна и драматична: она вся почти состоитъ изъ неловкихъ, крикливыхъ, совершенно безсодержательныхъ возгласовъ Брюннгильды, безъ тѣни музыки, что особенно досадно въ виду важности драматическаго

положенія. Эти крики возбуждаютъ сожалѣніе къ пѣвицѣ, обязанной ихъ исполнять, и къ творческому безсилію автора. Впрочемъ, въ этомъ дѣйствіи есть кое-что совершенно новое, достойное всякой похвалы: оно тянется только 3/4 часа.

Первому дѣйствію едва апплодировали; второму—больше, благодаря нестерпимой трескотнѣ и экстренной талантливости и голосу Брюнгильды; третьему — весьма, ради окончанія и полученной, наконецъ, свободы послѣ четырехдневнаго байрейтскаго плѣненія. Когда занавѣсъ упала, г. Давидсонъ, редакторъ «Börsen-Courrier», вставъ на стулъ, провозгласилъ Вагнеру «lebe hoch», и публика прокричала три раза „lebe hoch». Затѣмъ, Вагнеръ вышелъ на сцену и сказалъ краткую рѣчь, въ которой благодарилъ своихъ патроновъ за оказанное ему содѣйствіе и заключилъ такъ: «Здѣсь вы видѣли, что мы можемъ и желаемъ, а если вы пожелаете, то у насъ будетъ искуство». То есть, выражаясь откровеннѣе: Глюкъ, Моцартъ, Веберъ, Мейерберъ были жалкіе оперные писаки, искуство начинается съ меня; а вы, господа, пожалуйте побольше денегъ. Эти скромныя слова были покрыты рукоплесканіями. Затѣмъ миланская издательница Вагнера, Лукка (отнюдь не смѣшивать съ талантливою пѣвицею этого имени) начала снисходительно кричать: «bravo, bravo, maestro». Затѣмъ Вагнера вызвали еще разъ; засимъ, я вышелъ изъ театра. Господъ артистовъ не вызывали: они напечатали объявленіе, что желаютъ предстать передъ публикою только въ своихъ роляхъ. Это, въ высшей степени, разумное распоряженіе, было, вѣроятно, сдѣлано для того, чтобъ болѣе горячіе вызовы болѣе талантливыхъ артистовъ, исполнявшихъ главныя роли, не были оскорбительны для остальныхъ; между тѣмъ, какъ нравственное участіе всѣхъ артистовъ было совершенно одинаково, потому что всѣ они пѣли безвозмездно.

P. S. Надняхъ я осмотрѣлъ внутренность сцены театра Вагнера, и, будучи порядочно знакомъ со сценою маріинскою, былъ пораженъ сложностью и превосходнымъ устройствомъ сцены Вагнера. Сцена опускается въ глубь на всю высоту зрительнаго зала; сцена поднимается надъ зрительнымъ заломъ на такую же высоту. Справа и слѣва къ ней примыкаютъ длинныя, высокія пристройки для помѣщенія декорацій, для разныхъ складовъ. Отдѣльная ком-

ната наполнена гальваническими батареями для производства луннаго, солнечнаго свѣта; отдѣльныя комнаты съ бутафорскими вещами; огромный паровой котелъ для производства пара, наполняющаго сцену; длинный рядъ уборныхъ, расположенныхъ въ нѣсколько этажей, уборныхъ просторныхъ, свѣтлыхъ, съ окнами; невообразимое число кулисъ, декорацій, лѣстницъ, подмостковъ. Но, не смотря на этотъ хаосъ, на это страшное загроможденіе сцены, все это организовано прекрасно, все помѣчено надписями, занумеровано, маневрируетъ живо, стройно и въ порядкѣ. Оркестръ— цѣлая пещера; онъ очень углубленъ, и добрая его половина подъ сценою. Говоря о свойствахъ такого расположенія оркестра, я упустилъ изъ виду одно неудобство. Сила звука и гулъ оглушительны для музыкантовъ, помѣщенныхъ подъ сценою (мѣдь) и окруженныхъ съ трехъ сторонъ стѣнами, а въ добавокъ еще и потолкомъ. Они не въ состояніи разобрать ансамбль оркестра и, дѣйствительно, должны очень страдать.

При такомъ оригинальномъ и превосходномъ устройствѣ театра, ему угрожаетъ значительная опасность отъ огня, не смотря на присутствіе двухъ большихъ резервуаровъ съ водою, такъ какъ въ этомъ театрѣ слишкомъ много дерева. Употребленіе дерева для устройства машинъ—естественно, и этотъ матеріялъ не всегда можетъ быть замѣненъ другимъ. Но и лѣстницы всѣ въ театрѣ деревянныя, да и въ стѣнахъ театра (его каркасъ) много дерева. Здѣсь, употребленіе дерева было вынужденное, но неизбѣжное, вслѣдствіе недостатка денежныхъ средствъ. Если, въ случаѣ несчастія, огонь будетъ захваченъ на первыхъ порахъ, то, при имѣющихся средствахъ, онъ легко можетъ быть потушенъ; но еслибъ это случилось не во время представленій, когда бдительность усиленная, а днемъ или ночью, и еслибъ огонь успѣлъ уже распространиться, то театръ долженъ погибнуть неизбѣжно.

VI.

Исполненіе.—Постановка.—Бѣдствія меломановъ.—Отѣздъ.

Что сказать объ исполненіи «Нибелунгова перстня»?» Едва ли гдѣ и когда какая опера исполнялась въ такомъ совершенствѣ, потому что ни одна опера никогда не ставилась при такихъ особенныхъ, выгодныхъ условіяхъ. Еще въ прошломъ году, лѣтомъ, происходили репетиціи. Оркестръ одинъ разъ прошелъ всѣ четыре оперы, а фортепіанныя спѣвки съ солистами продолжались довольно долго у Вагнера въ домѣ. Въ нынѣшнемъ году, съ 23-го мая по 1-е августа, шли ежедневныя репетиціи съ солистами и съ оркестромъ. Сначала проходили оперы духовые инструменты, потомъ струнные, потомъ вмѣстѣ; сначала по сценамъ, потомъ по актамъ, потомъ уже цѣлую оперу. Солисты имѣли свои партіи цѣлый годъ въ своихъ рукахъ. Г. Унгеръ (Зигфридъ) цѣлый годъ ею одною только и занимался въ Мюнхенѣ, бросивъ свои ангажементы (правда, онъ пѣвецъ молодой, начинающій). Не надо еще забывать, что, во все время репетицій, артисты ничѣмъ болѣе заняты не были: текущій репертуаръ имъ не мѣшалъ. Гдѣ же и когда какая опера такъ ставилась?

Оркестръ громадный и составленъ изъ лучшихъ избранныхъ артистовъ всей Германіи. Достаточно будетъ сказать, что первую скрипку играетъ г. Вильгельми, замѣчательнѣйшій концертный солистъ. Хочу дать читателямъ понятіе о составѣ этого колоссальнаго небывалаго оркестра. Скрипокъ первыхъ и вторыхъ—по 16-ти, альтовъ и віолончелей—по 12-ти, контрбасовъ 8, 4 флейты, 4 гобоя и англійскій рожокъ, 3 кларнета и кларнетъ-басъ, 4 фагота и контрфаготъ, 7 роговъ, 3 трубы и басовая труба, 4 трубы и контрбасъ-туба, 4 тромбона и контрбасъ-тромбонъ, 3 литавриста, 8 арфъ. Итого 114 инструментовъ. (Между ними было нѣсколько артистовъ запасныхъ на случай болѣзни). Когда же и гдѣ были въ ходу при постановкѣ оперы такія оркестровыя массы и такого качества? Управлялъ оркестромъ г. Рихтеръ — вѣнскій капель-

мейстеръ. И, дѣйствительно, исполненіе оркестра было совершенно, въ полномъ смыслѣ этого слова. Онъ игралъ стройно, твердо, не смотря на всѣ капризы измѣняющаго темпа; блескъ и сила его forte были неподражаемы, легкость piano, доведеннаго до своего предѣла—небывалая, и сплошь какая круглость, какая красивость звука, какъ выступали всѣ оттѣнки! Въ музыкѣ Вагнера сплошь постоянныя crescendo и decrescendo, вся она изъ нихъ и состоитъ; какъ онѣ всѣ были выполнены ровно и энергически!

О хорѣ нужно сказать то же самое: хористовъ было немного: всего 28 мужчинъ и 9 женщинъ (послѣднія играютъ совершенно незначительную роль). Но это были лучшіе хористы изъ всѣхъ оперныхъ театровъ Германіи; кромѣ того, въ хорѣ принимали участіе и многіе солисты, незанятые въ «Гибели боговъ», напримѣръ, Логе, Гундингъ, Фафнеръ; вслѣдствіе того, хоры пѣли такъ дружно, такъ необычайно сильно, что заглушали даже колоссальной оркестръ.

И солисты были избранные артисты изъ всѣхъ оперныхъ труппъ Германіи. Ихъ было 23; нѣкоторые изъ нихъ исполняли нѣсколько ролей, менѣе значительныхъ. Я удивился, что въ Германіи имѣется, въ настоящее время, столько прекрасныхъ голосовъ и столько хорошихъ пѣвцовъ. Такъ какъ «Нибелунговъ перстень» исполнялся далеко отъ Петербурга, такъ какъ эти артисты Петербургу неизвѣстны, то о нихъ распространяться не буду и укажу только на замѣчательнѣйшихъ.

Теноръ, г. Шлоссеръ, исполнялъ партію Миме. По силѣ таланта и совершенству исполненія, я ему отвожу первое мѣсто. Трудно вѣрнѣе, типичнѣе и безъ шаржа олицетворить личность Миме, олицетворить гримировкою, игрою, голосомъ, пѣніемъ, экспрессіею. Отъ начала до конца приходилось любоваться художественностью и талантливостью его исполненія.

Важная партія Вотана, участвующаго въ трехъ операхъ, была поручена извѣстному берлинскому баритону г. Бетцу. Голосъ его, дѣйствительно прекрасный, ровный, обширный и отличается особенною металличностью звука, весьма выгодной для сцены. Кромѣ того, это прекрасный декламаторъ. Но объ игрѣ его судить не могу, такъ какъ партія Вотана никакой игры не допускаетъ. Этотъ богъ сплошь стоитъ или сидитъ съ вытянутою правою

рукою, въ которой держитъ свое копье. Это копье, а также отчасти клокъ волосъ, закрывающій якобы не существующій лѣвый глазъ Вотана, совершенно парализировали всякую игру.

Зигмунда игралъ г. Ниманъ, извѣстный вагнеровскій пѣвецъ. Это теноръ уже не молодой, со значительно утерянным и весьма утомленнымъ голосомъ, но пѣвецъ горячій и декламаторъ первоклассный.

На счетъ Зигфрида, Вагнеръ долго былъ въ большомъ затрудненіи и не зналъ, кому поручить эту важную роль: нуженъ былъ здоровый молодой мужчина и мощный голосъ. Наконецъ, въ прошломъ году, онъ наткнулся на г. Унгера, удовлетворяющаго этимъ условіямъ. Г. Унгеръ былъ пѣвецъ только что начинающій; онъ все бросилъ и цѣлый годъ занимался, исключительно, однимъ Зигфридомъ,—но результатъ получился все таки не совсѣмъ удовлетворительный; такъ какъ голосъ его плохо поставленъ, распоряжаться имъ онъ не умѣетъ, къ тому же голосъ его слишкомъ низокъ (у него нѣтъ верхняго А), то ему приходилось сплошь кричать; онъ скоро уставалъ, часто детонировалъ. При этомъ, самое прискорбное то, что, быть можетъ, трудная партія Зигфрида убьетъ этого пѣвца при самомъ началѣ карьеры.

Очень хорошъ былъ Логе—теноръ г. Фогель; онъ пѣлъ и игралъ живо, весело, бойко, только нѣкоторыми, слишкомъ ужъ развязными жестами, онъ смахивалъ на оффенбахскаго бога.

Далѣе при полной удовлетворительности всѣхъ остальныхъ мужчинъ, за незначительностью ихъ ролей, болѣе другихъ выдавались, басъ г. Гилль (Hill)—Альберихъ—страстный, необыкновенно отчетливый декламаторъ, и г. Зиръ (Siehr)—Гагенъ—молодой басъ, съ нѣкоторыми нотами поражающей силы, но по фигурѣ и по манерамъ сильно обертрамившій Гагена.

Изъ женщинъ, безспорное первенство принадлежитъ вѣнской артисткѣ г-жѣ Матерна (Брюнигильда). Это очень могучее, обширное и звучное сопрано съ чуть-чуть утомленною серединою. Взять сразу верхнее Н съ потрясающею силою и неукоризненною вѣрностью—для нее ничего не стоитъ. И пѣть она мастерица, насколько это можно было обнаружить въ операхъ Вагнера; декламируетъ съ отчетливостью феноменальною для сопрано; играетъ очень хорошо, и все ея исполненіе проникнуто горячностью и

трастью. Она мнѣ живо напомнила г-жу Джулію Гризи: она богато одарена природою, прекрасная артистка и несомнѣнный талантъ.

Много хорошаго тоже приходится сказать о г-жѣ Шефцки (Schefzky) — Зиглинда — пѣвицѣ симпатичной, передавшей свою роль чисто и прочувствованно; о г-жѣ Грюнь — представительной, отличной Фрикѣ, о г-жѣ Яидэ (Jaïde)—сурово и безотрадно торжественной Эрдѣ и страстной Вольтраутѣ, о трехъ дочеряхъ Рейна съ такими свѣжими голосами и. т. д.

Это превосходное исполненіе дѣлало тѣмъ больше чести артистамъ, что это была задача трудностей, почти непреодолимыхъ. Приходилось заучивать фразы незначущія, похожія другъ на дружку, неудобозапоминаемыя, не рельефныя, съ интонаціею самою трудною, съ интервалами нераціональными, неестественными, часто просто нелѣпыми (напримѣръ, интервалъ малой ноны, или одиннадцатой). Пришлось заучивать вступленія, отдѣленныя многими тактами паузъ, между тѣмъ, какъ и одна лишняя пауза уже затрудняетъ пѣвца; и вступленія эти часто приходились на самыхъ невѣроятныхъ нотахъ, совершенно чуждыхъ послѣднему слышанному аккорду. Нѣкоторымъ артистамъ приходилось три дня подъ рядъ исполнять большія и утомительныя партіи (Вотанъ, Брюннгильда). А игра артистовъ затруднялась безконечными мимическами сценами, въ продолженіе которыхъ не трудно не найдтись и талантливѣйшему человѣку. И изъ всѣхъ этихъ затрудненій, благодаря работѣ и преданности дѣлу, исполнители «Нибелунгова перстня» вышли побѣдителями.

Нужно еще сказать читателямъ, что артисты-пѣвцы и артисты оркестра участвовали безвозмездно. То есть, они имѣли только даровую квартиру и получали деньги на содержаніе. А такіе значительные артисты, какъ г. Бетцъ и г-жа Матерна, не пользовались и этимъ, отказавшись отъ лѣтняго отдыха, или отъ лѣтнихъ ангажементовъ и гастролей, хорошо оплачиваемыхъ. И это уже второе лѣто. Я говорилъ также, что нѣкоторые артисты исполняли по нѣсколько ролей, и многіе изъ нихъ пѣли въ хорѣ. Я сознаю, что о двухъ послѣднихъ фактахъ, вызванныхъ любовью къ дѣлу, уваженіемъ къ композитору и его произведенію, патріотическимъ желаніемъ поддержать своего и дать ему возможность

осуществить свои намѣренія, мнѣ слѣдовало лучше умолчать, какъ о фактахъ безнравственныхъ. Впрочемъ, я о нихъ говорю въ полной увѣренности, что большинству артистовъ не доступна эта идеалистическая зараза.

Постановка «Нибелунгова перстня» была очень хороша, но не безукоризненна. Всѣ заднія декораціи, виды, пейзажи, были замѣчательно красивы; многія детали были выполнены съ изумительною правдою, но переднія декораціи грѣшили часто своею рѣзкостью и несоразмѣрностью. Довольно часто сцена бывала слишкомъ загромождена скалами; особенно камней всегда бывала масса. Эти камни были мягкіе, окрашенные въ надлежащій цвѣтъ, и было очень забавно, когда они сильно подавались, подъ тяжестью сидящаго на нихъ увѣсистаго Зигфрида. Червь-исполинъ былъ не хорошъ: туловище слишкомъ толсто, голова слишкомъ мала. Радуга и транспарантъ Валкирій — были совершенно лубочны, балаганны. Но всѣ эти несовершенства постановки происходили единственно отъ недостатка денежныхъ средствъ, и въ укоръ Вагнеру поставлены быть не могутъ. Скорѣе слѣдуетъ его укорять въ томъ, что подчасъ онъ жертвовалъ правдою постановки въ пользу ея эффекта; напримѣръ, ни съ того, ни съ сего отворяющіяся ворота жилища Гундинга ради лучшаго освѣщенія влюбленныхъ, какъ въ «Фаустѣ»; освѣщеніе Вотана электрическимъ свѣтомъ то же ни съ того, ни съ сего, и. т. п. Что же касается костюмовъ, то они были безукоризненны; даже весь хоръ (правда, небольшой) былъ одѣтъ безподобно. А это важно для зрителя.

Кому не извѣстны первыя представленія, на которыхъ обязательно бываетъ «весь Петербургъ», «весь Парижъ» и т. д. Но представленіе «Нибелунгова Перстня» было первымъ всесвѣтнымъ представленіемъ. Это было торжество искуства, уже достаточно сильнаго для того, чтобъ (хотя и при помощи «царственнаго друга») построить спеціальный театръ и стянуть исполнителями — лучшія наличныя силы всей Германіи, а зрителями — избранную публику изъ всего свѣта, публику, изъ которой многимъ пришлось дѣлать тысячи верстъ, потратить значительное время и въ Байрейтѣ терпеть тысячи неудобствъ. А неудобствъ было много. Еще съ квартирами (частью въ отеляхъ, частью у обывателей) было

снoснѣе всего. Но были бѣдствія со столомъ. Не говоря о мизерности нѣмецкой кухни, трудно было достать мѣсто за столомъ немногочисленныхъ байрейтскихъ гостинницъ, и я знаю меломановъ, которые два дня не обѣдали. Извозчиковъ было мало и дороговизны необычайной. Приходилось ходить пѣшкомъ въ театръ по пыльному шоссе и по страшному солнцепеку. Я очень сожалѣлъ, что не было ни одного дождя; тогда видъ дамъ, бѣгущихъ изъ театра въ городъ, могъ бы представить не мало любопытнаго. Все время температура была самая высокая, и дорога въ театръ тѣни не представляла. Въ театрѣ, въ продолженіе безконечныхъ дѣйствій, духота была страшная, а первый антрактъ (въ $5^1/_2$ часовъ) происходилъ при солнцепекѣ. И при этихъ условіяхъ приходилось слушать безконечныя и сложныя оперы Вагнера съ самымъ напряженнымъ вниманіемъ, а послѣ ихъ окончанія бѣжать въ запуски, чтобъ въ отелѣ добыть себѣ мѣсто и что-либо поѣсть. Двукратная аудиція «Нибелунгова Перстня» такъ меня разнервила, жара и возмутительно хорошая погода такъ меня истомили, такъ страстно мнѣ захотѣлось петербургскихъ холодовъ, дождей и тумановъ, что, на слѣдующій день послѣ перваго представленія «Нибелунгова перстня», я уѣхалъ изъ Байрейта, хотя въ этотъ день Вагнеръ долженъ былъ ужинать съ своими патронами, и, разумѣется, говорить любопытныя рѣчи. Но это было свыше силъ моихъ: «Dahin, Dahin» манило меня, гдѣ слякоть, грязь, туманъ. Верхъ безпорядка оказался при отъѣздѣ и выказалъ во всемъ блескѣ, если не нѣмецкую, то баварскую нераспорядительность. Представьте себѣ, что уѣзжаетъ пятьсотъ человѣкъ; изъ нихъ половина дамъ. Изъ нихъ каждая снабжена четырьмя различными туалетами для четырехъ оперъ, нѣсколькими визитными, обѣденными и т. д. Судите, сколькими объемистыми сундуками снабжена была каждая дама. И для всей этой массы пассажировъ, для покупки билетовъ и сдачи багажа имѣлась одна комнатка сажень квадратныхъ въ шесть—не больше. (Не догадались устроить хотя бы какой-нибудь временный навѣсъ; хотя бы столы вынесли и прямо поставили подъ открытымъ небомъ). Можно себѣ вообразить, что происходило. Я сдалъ свой багажъ безъ вѣса (за двѣ марки, и дѣтямъ накажу благословлять память пріемщика), и самъ съ трегеромъ отыскалъ багажный вагонъ, и тамъ его уложилъ. Многія лица не

могли уѣхать и должны были ожидать слѣдующаго поѣзда. Такъ вотъ какія мытарства приходилось протерпѣвать изъ-за интереса къ произведенію Вагнера; ради этихъ бѣдствій, оказывающихъ на все свое вліяніе, да простятъ мнѣ читатели недостатки моихъ корреспонденцій.

И, не смотря на все это, меломаны со всего свѣта были на лицо, занимали свой постъ, свято, со вниманіемъ и должнымъ уваженіемъ потѣли, голодали и слушали; слушали, голодали и потѣли. Только германскіе композиторы второй и третьей руки (Брамсъ, Іоахимъ, Раффъ и т. п.) блистали своимъ отсутствіемъ. Они будировали Вагнера, они его наказали, не осчастлививъ „Нибелунговъ“ своимъ посѣщеніемъ. Вопросъ только, кому отъ этого хуже? Ни „Нибелунговъ“, ни Вагнера отъ этого не убудетъ, а они добровольно лишили себя въ высшей степени интереснаго, единственнаго въ своемъ родѣ, зрѣлища. Мнѣ всегда забавно, когда человѣкъ самъ себя наказываетъ, полагая наказать другаго.

VII.

Заключеніе.

„Нибелунговъ перстень“, громадный двадцатилѣтній трудъ, даетъ возможность сдѣлать надлежащую и основательную оцѣнку Вагнера.

Если взять въ соображеніе всю его дѣятельность, литературную, политическую, музыкальную; если взять въ соображеніе желѣзную волю, энергію, съ которою онъ преслѣдовалъ осуществленіе своего идеала; если взять въ соображеніе тѣ усилія, благодаря которымъ осуществилось байрейтское музыкальное торжество, безпримѣрное въ исторіи искусствъ, то нельзя не признать въ Вагнерѣ геніальной натуры. Но, какъ музыканта, его геніемъ назвать нельзя, не смотря на его колоссальную силу и творчество какъ гармониста и техника; потому что мелодически онъ бѣденъ, потому что тематическое его творчество очень скудно и скрашивается единственно ритмическими, гармоническими эффектами и богатствомъ акомпаниментовъ. Въ этомъ отношеніи его темы похожи на некра-

сивую женщину, одѣтую роскошно съ замѣчательнымъ искусствомъ и художественно набѣленую и нарумяненую. При вечернемъ освѣщеніи—она можетъ произвести значительное впечатлѣніе, но не дай Богъ ее увидѣть утромъ безъ внѣшнихъ прикрасъ.

Сознавая неудовлетворительность существующихъ оперныхъ формъ, Вагнеръ стремился къ ихъ перерожденію и создалъ, дѣйствительно, совершенно новыя, самобытныя, оригинальныя оперныя формы; но онѣ задачи не разрѣшаютъ, потому что, уничтожая значеніе дѣйствующихъ лицъ, обезцвѣчивая ихъ и передавая все оркестру, Вагнеръ вноситъ ложный принципъ въ эти формы. Кромѣ того, своею системою нѣсколькихъ, постоянно повторяющихся темъ, онъ даетъ рецепты, какъ сдѣлаться опернымъ композиторомъ, безъ сильныхъ способностей къ мелодическому творчеству. Подражать Вагнеру весьма не трудно, и у него, несомнѣнно, скоро явятся подражатели. Чтобы подражать Вагнеру, нужно быть только хорошимъ техникомъ, а хорошихъ техниковъ не мало, ну хотя бы всѣ капельмейстеры, профессоры гармоніи и т. д. Стоитъ хорошему технику поупражнять себя въ модуляціяхъ и многоголосныхъ акомпаниментахъ. Понабивъ руку въ томъ и другомъ, стоитъ составить многоголосную, гармоническую канву, на ней, сообразно требованіямъ сюжета, написать нѣсколько темъ, хотя бы и самыхъ мизерныхъ, дѣйствующимъ лицамъ дать что-нибудь, и опера готова. Но что это будетъ за опера безъ вагнеровскаго гармоническаго творчества, безъ его колорита оркестра?

Изучивъ и прослушавъ два раза со всѣмъ вниманіемъ, на которое я способенъ, «Нибелунговъ перстень», мнѣ не приходится мѣнять своихъ убѣжденій. При общемъ съ Вагнеромъ стремленіи къ выработкѣ раціональныхъ оперныхъ формъ, мы, т. е. новая русская оперная школа, ближе къ истинѣ; у насъ есть лучшіе оперные образцы. А одинаковость стремленій поразительная, хотя Вагнеръ не зналъ насъ, а мы знали «Нибелунговъ перстень» весьма поверхностно, скорѣе только по наслышкѣ. Эта одинаковость стремленій выразилась не только въ общемъ: въ сліяніи слова съ музыкою, въ характеристикѣ дѣйствующихъ лицъ, въ колоритѣ эпохи и мѣстности, даже въ музыкальныхъ деталяхъ, какъ, напримѣръ, въ богатой, многосторонней разработкѣ увели-

ченной квинты. Но стремясь къ тому же, мы прибѣгаемъ къ совершенно различнымъ средствамъ. У насъ дѣйствующія лица—главное. Они не только декламируютъ, но и поютъ; ихъ характеристика исходитъ отъ нихъ самихъ, а не отъ оркестра; имъ поручается главная музыкальная мысль, а оркестръ ее только дѣлаетъ болѣе рельефною, придавая надлежащую окраску. «Каменный гость» все же остается самымъ совершеннымъ образчикомъ раціональныхъ оперныхъ формъ. Исключительность «Каменнаго гостя» и его музыкальные недостатки происходятъ отъ требованій текста, написаннаго не для музыки (и все-таки Даргомыжскаго можно только хвалить за выборъ этого текста, геніальнаго, при его нѣкоторой немузыкальности; а теперь, когда, кромѣ дѣйствія музыки, мы не отказываемся отъ силы дѣйствія текста, можно только скорбѣть, что едва ли еще найдется для оперы текстъ, равносильный «Каменному гостю»). Не отказываясь отъ хоровъ, т. е. отъ народныхъ массъ, не отказываясь отъ раціонально мотивированныхъ ансамблей, отъ болѣе широкой мелодичности въ лирическихъ мѣстахъ, отъ болѣе закругленныхъ нумеровъ, тамъ, гдѣ они умѣстны, все-таки «Каменный гость», съ его преобладающимъ мелодическимъ речитативомъ, остается лучшимъ образцомъ современныхъ оперныхъ стремленій, и въ этомъ именно направленіи мы и должны продолжать работать.

Во всякомъ случаѣ, «Нибелунговъ перстень»—произведеніе совершенно оригинальное, замѣчательное, достойное всякаго вниманія и уваженія. Изученіе его можетъ принести двоякую пользу: изученіе «Золота Рейна» и «Зигфрида»—пользу положительную—представляя многіе, превосходнѣйшіе образчики музыкальнаго пейзажа, разныхъ остроумныхъ деталей, гармоній, ритмовъ, оркестровки; изученіе «Гибели боговъ»—пользу отрицательную, какъ образчикъ того, до какихъ уродливыхъ, безобразныхъ преувеличеній можетъ довести вагнеровская система, ложная въ своемъ основаніи. А «Валкиріи», по моему, хоть бы и не смотрѣть.

О постановкѣ у насъ всѣхъ четырехъ оперъ, разумѣется, нечего и думать; это было бы и несправедливо, и нераціонально, и просто матеріально невозможно. Но постановка одной была бы весьма желательна: пусть бы наша публика познакомилась не съ

Вагнеромъ «Тангейзера» и «Лоэнгрина», а съ Вагнеромъ лучшей поры его творчества. Для этого всего пригоднѣе во всѣхъ отношеніяхъ «Зигфридъ». Въ музыкальномъ отношеніи это самая интересная изъ четырехъ оперъ; постановка ея проще остальныхъ; дѣйствующихъ лицъ мало, и они на нашей маріинской сценѣ нашли бы вполнѣ подходящихъ исполнителей: Зигфридъ—г. Орловъ, Брюннгильда—г-жа Меньшикова, Вотанъ—г. Мельниковъ, Миме—г. Васильевъ 2-й. Право, эта задача была бы много достойнѣе нравственнаго значенія русской оперы, чѣмъ постановка разныхъ «Аидъ» и «Цирюльниковъ».

Кончая свои замѣтки о «Нибелунговомъ перстнѣ», не нахожу возможнымъ обойдти имя г. Клиндворта. Г. Клиндвортъ профессоръ фортепіано въ нашей московской консерваторіи. Онъ сдѣлалъ фортепіанныя переложенія всѣхъ четырехъ оперъ Вагнера. Что это за колоссальный трудъ, читатели могутъ судить изъ моего описанія этихъ оперъ, сложныхъ до чрезвычайности, и этотъ громадный трудъ выполненъ съ добросовѣстностью, знаніемъ дѣла, талантомъ, дѣлающими величайшую честь г. Клиндворту. Всѣ клавираузцуги очень трудны; они скорѣе удобны для чтенія, чѣмъ для игры, но они даютъ весьма порядочное и точное понятіе объ операхъ Вагнера.

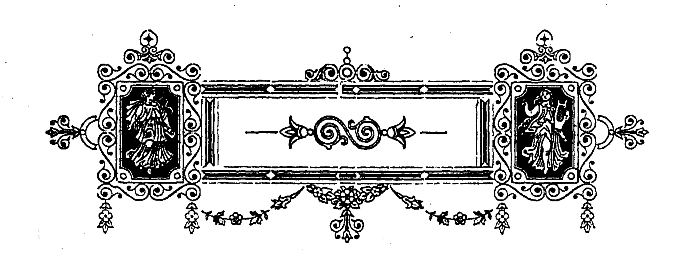
18-го августа.

P. S. Сообщу еще читателямъ два отрывочныя, но небезинтересныя свѣдѣнія, которыя не нашли мѣста въ предыдущихъ замѣткахъ.

Въ лѣвомъ, тыльномъ углу сада Вагнера, подъ густою тѣнью деревьевъ, имѣется могила, прикрытая камнемъ съ надписью: «Рихардъ Вагнеръ», которую авторъ «Нибелунговъ» заблаговременнно приказалъ вырыть для себя и для своей семьи.

Вотъ уже три года, какъ Листъ работаетъ надъ ораторіею «Св. Станиславъ». Первая часть ораторіи уже готова, даже инструментована. Но дальше онъ встрѣтился съ затрудненіями текста (воскресеніе мертваго св. Станиславомъ), которыя, быть можетъ, надолго еще затормазятъ эту работу. Въ Байрейтѣ я имѣлъ случай ближе познакомиться съ Листомъ; это идеалъ человѣка благороднаго, воспитаннаго, деликатнаго; идеалъ художника,

глубоко преданнаго искусству, безкорыстнаго, чуждаго самолюбія, готоваго служить другимъ въ ущербъ себѣ (вспомнимъ, сколько онъ сдѣлалъ для Берліоза, для Вагнера). Глядя на его бодрую, полную жизни старость, вспоминая длинный артистическій, имъ пройденный путь, нельзя не быть растроганнымъ, нельзя отъ знакомства съ нимъ не вынести неизгладимаго, отраднаго впечатлѣнія, возвышающаго и облагораживающаго человѣчество.



ОГЛАВЛЕНІЕ.